BIANCO E NERO

ANNO II • N. 8 • 31 AGOSTO 1938-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Nuovo Laocoonte

« Sappi che io ho costruito con miei criterii d'ingrandimento e di annobilimento — nella nuova casa che sotto il nome di schifamondo *si distingue dal* Vittoriale *— una vasta sala del « cinematografo », attratto da certe possibilità espressive di quella che in su' principii mi piacque chiamare* arte muta. *E ti dichiaro subito che appunto io abòmino il cinematografo* sonoro, *ed ho in uggia le didascalie letterarie che credono comentare il colore e il movimento delle imagini silenziose ».*

GABRIELE D'ANNUNZIO a DINO ALFIERI (15.2.1938)

La seguente investigazione è stata suggerita dal senso di disagio da cui l'autore è colpito davanti ad ogni film parlato, e che nessuna abitudine riesce a quietare: dall'impressione che in questo campo qualche cosa non sia in ordine; che vi si presenti qualche cosa la quale per intime contraddizioni di principio debba sempre rimanere incapace di vivere. Il disagio suscitato dai film sonori è provocato, sembra, dal fatto che l'attenzione dello spettatore viene distolta, perchè attratta verso due campi opposti: due mezzi combattono per conquistare lo spettatore invece di avvincerlo con forze concordi. Poichè tali mezzi si affaticano a esprimere in modo doppio l'identico soggetto, si crea una sconcertante simultaneità di due voci, ognuna delle quali non può dire che la metà di quanto vorrebbe, perchè disturbata dall'altra. Di fronte a questa situazione pratica sorse il bisogno di esaminare teoricamente le leggi estetiche la cui trascuranza rendeva così insoddisfacente tale genere cinematografico; anche perchè si precisò sempre di più la sensazione che i principî citati comunemente riguardo al cinema parlato fossero inesatti o almeno adoperati in modo inesatto. L'evoluzione era giunta ad una fase in cui nel migliore dei casi ci si preoccupava di spiegare il carattere di un fenomeno, senza ormai più chiedersi se tale fenomeno fosse legittimo o meno, bensì considerava addirittura offensivo, distruttivo o conservatore il porre questa domanda. Tanto più urgente ci sembrava tentar di chiarire finalmente la questione.

A questo proposito ci mettemmo a esaminare brevemente a quali condizioni fossero possibili opere d'arte basate su più mezzi artistici —

L'accoppiamento dei mezzi artistici esaminato in occasione del cinema parlato.

parola parlata, immagine in movimento, musica — e quale portata, carattere e valore potessero avere. Il risultato dell'indagine lo applicammo al cinema parlato.

IL TEATRO RIESCE AD ACCOPPIARE IMMAGINE E PAROLA

I due elementi la cui gara il cinema parlato non riesce a risolvere in unità, sono evidentemente l'immagine e la parola. Questa gara è un fatto sorprendente, se si pensa che nell'esperienza della vita d'ogni giorno i fattori ottici e sonori sono organicamente fusi in un'unica percezione del mondo. Nella vita pratica quasi mai troviamo disturbata l'immagine dal parlare oppure il parlare dall'immagine. Ma appena seduti la sera davanti allo schermo cinematografico possiamo subito e continuamente constatare disturbi di questo genere. La ragione di tale differenza va probabilmente cercata nel fatto che non siamo abituati a trovare nell'immagine del mondo reale quella precisione formale che nell'opera d'arte, attraverso i dati fenomenici, rappresenta il soggetto e il suo carattere in modo univoco e di massima espressività. Normalmente non cogliamo dalla realtà che vaghi accenni, i quali ci permettono di orientarci. La realtà crea e raggruppa cose e avvenimenti solo come approssimazione alle « idee » pure e autentiche che rappresentano la base del mondo empirico. L'imprecisione di un colore, il disaccordo in una composizione di linee non disturbano la nostra percezione, quand'essa sia limitata a fini pratici; l'impurità linguistica di una frase non ci impedisce di cavare da essa semplicemente il suo senso. Vorremo meravigliarci quindi che, nella vita, anche una combinazione non equilibrata dell'elemento ottico con quello sonoro non susciti, per lo più un disagio? Nell'arte invece, l'espressione indecisa di un corpo, la complessità in sè contraddittoria di un movimento, una parola non appropriata disturbano immediatamente l'impressione, il significato e la bellezza dell'opera. Ecco perchè riesce insopportabile anche una combinazione di mezzi che non porti a una serena unità.

Non pare probabile che la causa del disagio suscitato dal cinema parlato sia di per sè la combinazione di immagine in movimento e parola parlata; giacchè tale accoppiamento sembra giustificato dall'arte del teatro, arte antichissima e molto feconda. L'errore potrebbe invece risiedere nel modo speciale in cui il cinema parlato effettua questa tradizionale combinazione. In verità lo stesso teatro occasionalmente è

stato accusato di essere in sostanza un ibrido. Si è dimostrato come la storia del teatro viva di un oscillamento fra due atteggiamenti estremi, per cui la creazione *totale* dell'opera è affidata o all'immagine o alla parola. Potrebbe sembrare dunque che il teatro cerchi continuamente di salvarsi da un intimo conflitto insolubile, piegando verso l'una o l'altra delle due forme espressive più pure che si trovano mescolate in esso; e precisamente verso la sola immagine in movimento (realizzata nella danza) oppure verso la parola parlata pura, realizzata recentemente in maniera insuperabile nella radiocommedia. Ebbene, un tale piegare del teatro verso i mezzi puri non pregiudicherebbe ancora l'ammissibilità estetica della mescolanza. È vero che uno degli impulsi elementari dell'arte tiene conto del desiderio dell'uomo di superare la molteplicità perturbatrice della realtà, in quanto l'arte cerca di creare con i più semplici mezzi possibili un'immagine di questa realtà; ragion per cui ogni mezzo d'espressione che permette da solo di creare delle opere complete non cesserà mai di ribellarsi contro ogni combinazione con altro mezzo. Qucsta tendenza verso un *medium* più uniforme e quindi più semplice si verifica dunque anche a teatro. Si cerca di raggiungere gli effetti più elementari e perciò, in un determinato senso, più immediatamente efficaci, della pura immagine o della pura parola, ma l'artista teatrale sente che dalla combinazione del mezzo concreto e più semplice con quello astratto e più complesso possono nascere creazioni più ricche, capaci di « rendere » la vita umana in modo più completo. Perciò egli compie una specie di sacrificio di sè stesso, sacrificio che spesso non riuscirà facile appunto all'uomo di puro sangue teatrale: egli impone al proprio istinto la sua volontà di essere un semplice servitore dell'opera poetica, di interpretarla e arricchirla, concretizzandola. Per arrivare a ciò egli deve vincere l'inclinazione, ben viva in sè stesso, verso l'opera teatrale assoluta, ossia verso un'arte che si limita alla semplice azione scenica. Una tale arte è rimasta sterile ovunque e ogni volta che si tentò di realizzarla, e dovrà rimanerlo a meno che non si condensi fino a diventare danza oppure arricchisca i propri mezzi di espressione visiva fino a diventare cinematografo.

Parallelismo fra creazioni complete e isolate

Per saper giudicare con esattezza le forze che qui agiscono bisogna veder ben chiaro un fatto: l'arricchimento che nasce nell'arte dal con-

corso di più mezzi non è uguale a quella fusione di percezioni sensorie di ogni specie che caratterizza la nostra immagine del mondo reale. L'unità di tutti questi elementi sensorî non è uguale all'unità che l'artista può creare servendosi del concorso di più mezzi. Giacchè nell'arte l'eterogeneità degli elementi sensorî rende necessarie separazioni fra questi ultimi, separazioni che si possono superare soltanto attraverso una superiore unità.

Sarebbe intenzione insensata e inimmaginabile il voler fondere nell'elementare unità di un'opera d'arte elementi visivi e auditivi, per esempio parole parlate e corpi in movimento, nell'identico modo con cui una frase si attacca all'altra, un movimento all'altro. L'unità che nella vita « reale » esiste per esempio fra il corpo e la voce di una persona, sarebbe valida nell'opera d'arte soltanto con la premessa di una affinità molto più elementare di questi due fattori, e di rapporti molto più elementari fra di loro. L'artista concepisce e crea la sua immagine spirituale del mondo attraverso « qualità sensorie » immediatamente percepibili, cioè attraverso colori, forme, suoni, movimenti, ecc. Mediante l'espressione di questi dati sensorî, l'arte figurativa interpreta il significato e il carattere del soggetto. Già nella percezione sensoria deve essere manifesta la più intima essenza dell'argomento. Mediante i rapporti visivi di due corpi, mediante le relazioni fra la loro posizione, dimensione, sagoma, ecc., si possono descrivere i rapporti intrinseci fra due oggetti, rappresentati appunto dai due corpi. Su questo piano inferiore, il piano dei fenomeni sensorî, però, non può ancora esistere un rapporto fra elementi ottici e acustici. (Volendo spiegarsi in un modo molto crudo: non si può inserire un suono in un dipinto!). Un rapporto di questo genere avviene soltanto su un secondo piano, più alto, su quello delle cosiddette « caratteristiche espressive », le quali infatti possono essere in comune a più mezzi di espressione. Un rosso vino profondo può avere la stessa espressione di un suono « scuro » del violoncello (mentre tra il rosso e il suono come fenomeni materiali non può essere stabilito nessun rapporto formale reciproco). Ecco perchè su questo secondo piano diventa possibile una combinazione artistica fra elementi provenienti da materiali disparati. Una tale combinazione però deve rispettare le separazioni stabilite sul piano inferiore. Essa premette infatti che entro ognuna delle sfere materiali (per esempio entro quella visiva e quella auditiva) si sia formato su quel primo piano un organismo in sè chiuso e completo, il quale rappresenti secondo la sua natura il soggetto integrale della definitiva opera d'arte.

Se ora sul secondo piano scompare la « barriera materiale », i singoli fattori (per esempio quello visivo e quello auditivo) debbono sempre conservare i loro raggruppamenti e le loro separazioni, creati sul primo piano, più elementare, ma possono sfruttare le loro analogie, contrasti, ecc. riguardo alla loro espressione, per creare rapporti reciproci fra di loro. Ossia: tutti i movimenti di un gruppo di ballerine rimangono collegati fra di loro e, nel loro complesso, materialmente staccati dalla musica di accompagnamento; così pure nella musica sono collegati tutti gli elementi sonori. Però l'espressione affine delle due sfere permette la loro combinazione in un'unica opera d'arte. Così per esempio un determinato gesto della ballerina avrà un significato e un'espressione simili a quelli di una simultanea figura musicale. Oppure il gesto di un attore corrisponderà al senso della frase che egli sta pronunciando.

Per la combinazione di più mezzi d'espressione in un'opera d'arte si dispone dunque di una forma, la cui particolarità e il cui fascino stanno nel fatto che sul secondo « piano materiale » si crea una colleganza fra organismi, i quali, sul primo piano, sono rigidamente separati fra di loro, completi e in sè chiusi. Ci possono essere ancora altri piani materiali, superiori — ci saranno quasi sempre — ma questi piani sono di carattere meno elementare. Uno di essi riguarda carattere e rapporti degli oggetti rappresentati, in quanto fanno parte del nostro mondo reale; per esempio il rapporto « terrestre » ed effettivo fra corpo umano e voce umana. Quest'ultimo piano è quello più vicino alla vita pratica, e i rapporti creati su di esso sono quindi i più ovvii, dal punto di vista di tale vita pratica. Ma il collegamento che avviene su questo piano, fra elementi provenienti da sfere sensorie diverse, non è sufficiente per rendere omogenei, fondibili e scambiabili questi elementi. La loro eterogeneità sul primo e più elementare piano lo impedisce; e ciò che avviene su questo primo piano è decisivo per tutta l'opera (*).

(*) Si intende che il legame fra fatti del « mondo reale » non si esaurisce sempre in un semplice accostamento temporale e spaziale. Nel caso del corpo e della voce di una persona, per esempio, non si tratta di una coincidenza puramente empirica e casuale fra elementi che, per il resto, non hanno niente a che fare l'uno con l'altro; ma siccome, invece, il corpo e la voce sono manifestazioni di un unico organismo, esiste fra di loro un'intima parentela d'espressione, la quale rende significativo il fatto che proprio quel determinato corpo e quella determinata voce siano empiricamente collegati. In un tale caso dunque, oltre all'estrinseco legame empirico, ce n'è anche uno più essenziale: esso si manifesta attraverso « caratteristiche espressive » comuni ad ambedue gli elementi ed appartiene perciò alla sfera di quel penultimo piano di cui sopra parlavamo. Ma nè nell'arte, nè nella realtà, il rapporto empirico corrisponde *sempre* anche a una parentela d'espressione, come non esistono rapporti d'espressione *soltanto* fra fatti empiricamente collegati.

Si potrebbe obbiettarci che la letteratura si serve di tutti i sensi — della vista, dell'udito, dell'odorato, del tatto, ecc. — in libera mescolanza e in una fusione altrettanto inseparabile come quella presentataci dalla quotidiana esperienza pratica. Questo fatto però rappresenta un'obbiezione contro la nostra affermazione soltanto se si è dell'opinione che la parola poetica non sia altro che un semplice espediente per suscitare nella fantasia del lettore immagini mnemoniche, in sostituzione delle immagini dirette che il poeta non è capace di procurare. (Schopenhauer: « Quale definizione più semplice e più esatta della poesia vorrei stabilire quella che la poesia sia l'arte di mettere in azione mediante parole la potenza immaginativa »). Noi altri però non crediamo che la parola poetica sia un semplice mezzo di passaggio per raggiungere la percezione concreta — simile alle parole delle quali l'autore di uno scenario cinematografico, forzatamente, si serve per descrivere le immagini che egli intende comunicare. Per noi, la parola è già la forma definitiva della creazione poetica. Il carattere particolare della letteratura sta, secondo noi, proprio in quella astrattezza della lingua, la quale se denomina un oggetto col nome collettivo della sua specie, lo determina soltanto in un modo generico, e non scende all'individuale concretizzazione di questo oggetto in carne ed ossa. Proprio da questo suo carattere, la letteratura trae i suoi effetti più specifici e più forti. La parola poetica si riferisce direttamente al significato, al carattere, alla struttura degli oggetti, onde la spiritualità della sua visione, l'acutezza e l'essenzialità delle sue descrizioni. Il poeta non è vincolato alla materialità fisica di un ambiente, di qui la leggerezza e la trasparenza delle sue esposizioni e la libertà con cui lega oggetto a oggetto anche se essi, nella realtà, non sono contigui nè in senso temporale nè in senso spaziale. Per plasmare la propria visione, egli non parte dal fenomeno sensibile ma invece dal nome collettivo, rinunciando a penetrare fino allo strato inferiore della percezione concreta. Ed è proprio per ciò che egli dispone della possibilità di comporre le sue immagini servendosi di elementi che provengono da disparate sfere sensorie senza preoccuparsi se queste combinazioni siano fisicamente realizzabili o, almeno, immaginabili. Volendo, egli utilizza di « vestito » soltanto il concetto astratto del « ricoprire » di « torre » soltanto l'altezza, di « gigante » soltanto la monumentalità, e soltanto per questo gli è permesso dire ciò che a nessun pittore sarebbe dato di dipingere: « Schon stand im Nebelkleid die Eiche, ein aufgetürmter Riese, da » (« Già vestita di nebbia era la quercia, gigante torreggiante », da una poesia di Goethe). Egli opera su quel

penultimo piano, sul quale, come dicevamo, anche le opere delle arti visive e auditive scoprono la loro affinità e possono essere riferite l'una all'altra, e perciò è capace di fondere in unità genuina il mugolìo del vento, il navigare delle nuvole, il sapore delle foglie fradicie e lo scrosciare delle goccie di pioggia sulla pelle.

Senonchè anche il poeta, in tutt'altro senso, raggiunge anch'egli il livello dell'immediata concretezza, col vantaggio di poter fruire dei vantaggiosi effetti vivificatori che da essa provengono. È vero che egli non può far vedere, udire, odorare o toccare gli oggetti che evoca, ma le parole con cui li denomina sono suoni, dunque materia auditiva. La espressione delle teorie di vocali e consonanti, il ritmo degli accenti, delle colleganze e separazioni, gli permettono di illustrare in un *medium* diverso e più concreto quello che egli, allo stesso tempo, dice attraverso concetti. In questo senso, un'opera poetica è già in sè un'opera combinata, alla quale si debbono dunque applicare le nostre regole.

Le condizioni per l'accoppiamento di più mezzi artistici

Ritorniamo alle combinazioni di forme artistiche separate e indipendenti. In una canzone, per esempio, tutto ciò che si vuole esprimere è reso dalle parole ossia dalla poesia, e, una seconda volta ma in altro modo, dalla musica. Ambedue gli elementi sono accordati in modo da formare un'unità, e tuttavia la loro diversità rimane sempre palese. La loro combinazione somiglia a un buon matrimonio, in cui pure da somiglianze e adattamenti nasce un'unità, che però lascia intatta la « personalità » di ognuno dei due componenti. Tale combinazione invece non somiglia al figlio che nasce da quel matrimonio e in cui sono inseparabilmente mescolati ambedue gli elementi.

In modo analogo, nella rappresentazione teatrale tanto l'azione visiva quanto il dialogo debbono svolgere, ognuno, l'argomento totale: una lacuna nell'uno degli elementi non si può compensare per mezzo dell'altro. È compito del regista teatrale presentare il contenuto del dialogo anche agli occhi del pubblico, attraverso i colori, le forme e i loro movimenti, il modo e l'aspetto degli attori e la loro recitazione, attraverso la forma spaziale dell'ambiente scenico e la disposizione e gli spostamenti dei corpi in tale spazio. Questo spettacolo visivo non può essere interrotto, a meno che l'interruzione non abbia il carattere di un intervallo limitatore, di una cesura cioè, la quale non segna una

sospensione dello spettacolo bensì fa parte di esso. La recitazione e l'azione non debbono mai diventare inespressive e vuote, per colpa, poniamo, del dialogo. Il dialogo più denso non potrebbe compensare agli occhi una tale deficienza: non potrebbe rimediare alla lacuna nella creazione visiva. Nello stesso senso, una sospensione del dialogo è ammessa soltanto in forma di intervallo, non come temporaneo passaggio dell'espressione dalla sfera auditiva in quella visiva. Ci può essere benissimo un contrasto contrappuntistico fra una stasi nell'azione visiva e un simultaneo scambio di battute agitate, oppure fra un momento di silenzio e un significativo episodio di azione muta, ma questo soltanto nel senso in cui il gioco armonico di un brano musicale è arricchito dalle continue entrate e sospensioni delle singole voci, non come sostituzione di uno degli elementi, soppresso, con l'altro.

Il dialogo dovrebbe essere completo

Basta questo per comprendere quanto sia assurda la giustificazione teorica di un uso attualmente prediletto e raccomandato dai registi dalle « pretese artistiche », ossia quello di affidare l'espressione quasi unicamente all'immagine e di completare col dialogo soltanto occasionalmente lo svolgimento del conflitto drammatico. Il principio formale qui adoperato non è da considerarsi, evidentemente, come parallelismo di due elementi completi e precisamente di uno visivo molto ricco e di uno auditivo molto « poroso » e pieno di intervalli: il dialogo è invece tutt'altro che coerente, consiste di pezzi staccati, separati da interruzioni insormontabili. L'idea è piuttosto quella di far nascere, in determinati momenti importanti, la parola come una specie di condensamento dell'immagine. È del tutto trascurata dunque l'indispensabile distinzione dei mezzi e il risultato è che briciole di dialogo appaiono, con un ridicolo effetto di sorpresa, dal vuoto in cui si librano senza sostegno. (Questo effetto non può dirsi in alcun modo provocato semplicemente dall'interruzione dell'elemento sonoro — una tale interruzione non crea nessun vuoto quando ha una funzione significativa di pausa nell'organismo sonoro — e il disagio non si può evitare riempiendo semplicemente il silenzio con musica o rumori. L'esempio della canzone ci ha dimostrato che già nello stesso campo dell'arte « sonora », la musica e le parole si possono combinare soltanto se si forma un parallelismo fra due elementi completi e indipendenti, cioè fra « una poesia » e « una me-

lodia » sovrapposte!). Almeno, il dialogo non dovrebbe essere sparso in briciole ma raccolto in singoli complessi, ognuno dei quali fosse un organismo in sè chiuso e senza lacune. Perchè allora si potrebbe magari pensare al grande esempio della *Nona sinfonia* di Beethoven (ripreso più tardi da Gustav Mahler), nella quale, al vertice della composizione, la musica strumentale viene completata da voci umane, e da quel momento l'opera marcia verso la propria fine su una base più larga, più monumentale. Ma nel caso speciale del film parlato nemmeno un tale provvedimento basterebbe, perchè rimarrebbe sempre l'ostacolo dell'insormontabile differenza di stile ottico fra scene mute e scene completate da dialogo.

L'impossibilità di effettuare una vera e propria fusione di parola e di immagine non risulta palese a tutti dalla pratica esperienza cinematografica, unicamente perchè l'immagine sullo schermo non si interrompe mai per « lasciare la parola » al dialogo. L'azione visiva è senza lacune, almeno nel senso estrinseco, non per quanto riguarda la espressione artistica. Ci troviamo davanti a un'azione visiva completa, ogni tanto accompagnata da dialogo, quindi davanti a un parallelismo parziale e per nulla affatto a una fusione. Il difetto elementare sta nella frammentarietà del dialogo. (È vero che, al contrario, si può interrompere il dialogo a favore dell'azione visiva senza che *psicologicamente* risulti un effetto assurdo. La ragione è che, per quanto riguarda la psicologia dello spettatore, l'interruzione del dialogo non significa ancora una sospensione dello spettacolo sonoro, analoga alla scomparsa dell'immagine dallo schermo. Il silenzio non rappresenta la scomparsa del mondo acustico ma invece lo sfondo neutro di esso: vuoto ma « positivo », come lo sfondo uniforme di un ritratto fa sempre parte del quadro. Senonchè ciò che non disturba in un senso puramente psicologico, può essere inammissibile in un senso artistico).

Finchè quelle briciole di dialogo non sono altro che una concessione, ridotta al minimo, dell'artista alle richieste dell'industria e del commercio cinematografici, non hanno alcuna importanza teorica. Perchè allora l'artista considera la sua opera come un film muto, ossia un film nel senso proprio della parola, ma impuro perchè menomato da un principio ostile (il quale impone all'artista il dialogo). Ma se egli crede che basti usare poco dialogo, allontanandosi in questo modo dalla commedia teatrale, per avvicinarsi a un nuovo e autonomo genere d'arte e cioè al « cinema parlato », allora egli dimostra di possedere poca sensibilità per il suo mestiere. Quanto più scarse sono le parole e quanto

più decisamente dunque la rappresentazione è riservata all'immagine, tanto più estranee, disturbanti e ridicole risultano quelle briciole ed è tanto più evidente che si tratta di uso, impuro, dei mezzi del cinema muto e di nient'altro.

Un senso artistico più sano dimostrano allora quei più modesti collaboratori dell'industria cinematografica che per il loro quotidiano contatto colla tecnica del cinema sono giunti a una certa comprensione istintiva per le esigenze artistiche di questo mezzo e che, in parte per questa ragione, si servono in modo sempre più completo del « dialogo al cento per cento ». Questo dialogo accompagna il film per tutta la sua durata, più o meno senza lacune, e soddisfa in tale modo a una condizione elementare della combinazione di più mezzi, ossia al parallelismo. Nei film comuni di questa produzione si verifica inoltre un abbandono sempre più radicale dei mezzi d'espressione visivi, conquistati all'epoca del « muto », e anche questo fenomeno corrisponde, come vedremo, alle condizioni estetiche sorte coll'avvento del sonoro. Senonchè lo squilibrio fra immagine e dialogo non è abolito con questo sistema, nè esso permette di creare dei film sonori artisticamente soddisfacenti: ci si avvicina sempre di più al teatro, senza potersi decidere a rinunciare in modo rigoroso ai nuovi incanti dell'immagine animata.

Comunque, il dialogo completo sarebbe la premessa elementare per qualsiasi uso della parola nel cinema; un dialogo che fosse un'opera d'arte in sè chiusa e senza lacune. Si tratta ora di sapere se questa premessa può essere soddisfatta da un'attività artistica fondamentalmente diversa da quella del teatro.

È CONCEPIBILE UN ACCOPPIAMENTO DI IMMAGINE E PAROLA DIFFERENTE DA QUELLO TEATRALE?

La particolarità di questa nuova forma d'arte potrebbe consistere in una differenza fondamentale fra azione teatrale e azione cinematografica, per quanto riguarda la sola parte visiva. Generalmente non si discute nemmeno che questa differenza esista e sia dimostrata dall'esperienza. E invece non c'è ragione perchè i mezzi che distinguono l'immagine cinematografica debbano essere negati all'azione scenica. Indiscutibilmente, il teatro come forma d'arte rimarrebbe quello che è anche se si sostituisse l'attore in carne ed ossa con la sua immagine: la prova pratica si potrà avere con trasmissioni televisive da teatri di prosa. La

riduzione dei colori naturali al solo bianco e nero non sarebbe vietata al teatro e non rappresenta, del resto, una caratteristica essenziale del cinema. Gli spostamenti dell'immagine intera — provocati nel cinema dai movimenti della macchina da presa — sono stati raggiunti, recentemente, anche dal teatro a mezzo del palcoscenico girevole e dispositivi simili: entro limiti più modesti, è vero, ma nelle distinzioni di principio il grado non conta. Il teatro dispone pure dell'immagine cinematografica vera e propria, per esempio di ambienti proiettati su uno schermo, come sappiamo da certe messe in scena ultra moderne. Certo, il teatro nella sua forma attuale non saprebbe effettuare il cambio della distanza e dell'angolo, da cui è vista l'azione, sopratutto il cambio a scatto, quel « montaggio » che il cinema vanta come una delle sue particolarità principali; ma non si vede perchè al teatro dovrebbe essere rifiutato per principio ciò che per ragioni tecniche esso oggi non può fare (e basta anche qui pensare alla televisione). Il palcoscenico moderno ha allargato le nostre idee sulle possibilità dell'azione teatrale visiva. Del resto, si dovrebbe, finalmente, chiarire bene il fatto che il cinema è arte, sì, ma in nessun modo un'arte speciale del tutto isolata. All'arte dell'immagine fissa su superficie (pittura) e del corpo fisso (scultura) possiamo opporre l'arte dell'immagine in movimento. Quest'ultima però non comprende soltanto il cinematografo ma anche la danza e la pantomima, ed è discutibile se le particolarità del film che derivano dalla registrazione meccanica siano più essenziali delle altre particolarità, che esso ha in comune con la danza, la pantomima e quindi anche con l'azione teatrale. Una cosa almeno è certa: se si trascurano queste particolarità comuni — come si suol fare ad majorem gloriam del cinema — non si può arrivare a una esatta valutazione dell'arte cinematografica. L'arte dell'immagine in movimento è tanto antica quanto le altre arti, è antica come l'umanità stessa, e il cinematografo non è altro che la sua più recente manifestazione; la quale, del resto, potrà raggiungere le più alte vette delle altre arti, e cioè dell'arte, probabilmente soltanto quando si libererà dal vincolo della riproduzione meccanica e quando si presenterà come pura opera dell'uomo, ossia nel film disegnato o dipinto.

Fra l'azione scenica e l'immagine cinematografica non passa quindi alcuna distinzione di principio. Perciò possiamo senz'altro applicare al cinema parlato le esperienze che il teatro ha fatto con l'immagine « arricchita ». Quali sono queste esperienze? Esse insegnano che ogni tentativo di un tale arricchimento ottico si è presto dimostrato come una

deviazione da una seria arte teatrale. Se si abbonda di macchinari scenografici e di azione, l'immagine distrae dalla parola del poeta invece di interpretarla. Senonchè questa affermazione parte dalla premessa che la rappresentazione teatrale non serva che a rendere sonora la parola poetica in una maniera che assicuri alla parola una funzione di primo piano, mentre l'immagine contribuisce soltanto con arricchimenti di carattere secondario. Si tratta ora di sapere se sia possibile arrivare a nuove forme artistiche abbandonando tale premessa.

Il pericolo che lo spettatore diventi incapace di seguire con attenzione il dialogo drammatico, sarà evidentemente tanto minore quanto più semplice sarà tale dialogo. Ebbene, l'opera drammatica può, come ogni altra opera d'arte, assumere ogni grado di densità: dall'intricato e pesante pensiero di uno Shakespeare, che propone alla nostra capacità ricettiva compiti quasi insolubili anche quando la recitazione avviene senza alcuna distrazione ottica, ossia senza alcun concorso di azione scenica (per esempio nella trasmissione radiofonica), fino ai dialoghi più sciolti e della più semplice concretezza. Le forme più semplici — che per questo non hanno minore valore artistico — dovrebbero, evidentemente, poter sopportare un complemento visivo più ampio senza rimanerne menomate. Nella storia della letteratura forse non si troveranno molti esempî di siffatto dialogo — ma, teoricamente parlando, potrebbero nascere in maggior numero se al drammaturgo diventasse più famigliare l'idea di veder completate le proprie opere da una azione scenica più ricca; anzi, forse egli stesso potrebbe assumersi il compito di creare con ambedue i mezzi, ossia di realizzare da solo la bifronte opera totale. Poniamo che la bilancia si sposti gradualmente a favore dell'azione visiva: si arriverebbe allora, dapprima, a opere in cui parola e azione visiva sarebbero in equilibrio, e infine ad altre, in cui l'immagine avrebbe il predominio mentre il dialogo si accontenterebbe di una funzione secondaria, analoga a quella attualmente affidata all'azione scenica.

Opere di quest'ultimo genere realizzerebbero una nuova e autoctona specie d'arte? Un semplice spostamento quantitativo degli elementi potrebbe fare nascere una nuova forma d'arte? Le esibizioni di un corpo di ballo possono essere accompagnate da un solo flauto, e, al contrario, quelle di una ballerina sola possono essere accompagnate da una grande orchestra sinfonica... non per questo cambia il genere d'arte cui appartengono. È vero che non sarebbe tanto urgente la decisione se si trattasse di una semplice sottospecie del teatro o invece di una par-

ticolare forma d'arte, degna di un suo nome proprio. Basterebbe che dal suddetto spostamento degli elementi risultassero nuove possibilità di rappresentare il nostro mondo, che dunque agli artisti si offrisse un nuovo mezzo per esprimere motivi per cui finora non c'era lingua. Tutto dipende, insomma, dal sapere se il genere d'arte da noi teoricamente presupposto abbia capacità di vita o no.

Capacità specifiche dei varî mezzi artistici

Dicevamo prima che per giustificare l'accoppiamento di più mezzi — per esempio dell'immagine animata e della parola — in un'opera d'arte non basta il fatto che anche nella realtà elementi visivi e sonori appaiono intimamente collegati, anzi come unità inseparabile. Occorrono invece ragioni artistiche per una tale combinazione: essa deve servire per esprimere quanto con un solo mezzo non potrebbe esprimersi. Un'opera d'arte « composta » è, come già abbiamo visto, possibile soltanto se organismi completi, creati dai singoli mezzi, si integrano in forma di parallelismo. Questo « doppio binario » però avrà un suo significato soltanto se i singoli elementi parziali non dicono la stessa cosa, ma si completano nel senso di esprimere in modo diverso un comune soggetto. Ogni mezzo deve parlare del soggetto a modo suo, e le differenze che ne nascono debbono corrispondere a quelle esistenti fra i caratteri dei mezzi stessi.

Infatti, i singoli mezzi hanno ognuno un carattere del tutto differente, come già è stato dimostrato nel « Lacoonte » di Lessing coll'esempio delle arti figurative e della letteratura. Precisando, per esempio, la differenza fra mezzi figurativi e non figurativi, si comprenderà facilmente, che la pittura o la danza — al contrario per esempio della musica — rappresenteranno il contenuto spirituale del soggetto in modo più indiretto e nascosto, rappresentazione sempre legata a un oggetto che lo « esprima », ma d'altra parte in una forma che corrisponde maggiormente alle nostre esperienze pratiche. La musica invece darà questo stesso contenuto in maniera più immediata, più pura e più forte, perchè non ha bisogno di esprimerlo attraverso la rappresentazione di oggetti reali; d'altra parte, l'interpretazione attraverso la musica sarà più astratta, più generica, perchè esclude la multiforme abbondanza dei fatti e degli avvenimenti. Ecco perchè la musica può completare così felicemente la danza o il film muto: col suo vigore essa tra-

smette le emozioni e gli umori e altresì gli astratti ritmi dei movimenti, che anche l'immagine vorrebbe rendere ma che essa può rendere soltanto con tutte quelle diffrazioni e offuscamenti inevitabili se si deve attraversare il *medium* delle cose reali.

È inutile bilanciare il valore dei singoli mezzi artistici. Ognuno di noi, secondo il proprio gusto personale, darà la preferenza a qualcuno di essi, ma in generale si può affermare soltanto che ogni mezzo a modo suo raggiunge le vette. Perciò, se consideriamo la parola il mezzo artistico più completo di tutti, ci rendiamo conto del fatto che a questa universalità della parola corrispondono debolezze in alcuni campi, in cui sono invece più efficaci alcuni altri mezzi. Per quanto riguarda il contenuto la parola ha da sola la portata di tutte le altre arti: essa può descrivere gli oggetti reali come immutabili oppure come in continuo movimento; con inimitabile abilità essa può saltare da un luogo all'altro, da un momento di tempo a un'altro; con la stessa immediatezza con cui rende il mondo fenomenico dei nostri sensi, essa rappresenta l'intero mondo dell'anima, dell'immaginazione, dell'emozione, della volontà. E non soltanto rappresenta tutti questi fatti esterni e interni ma anche i rapporti emozionali o razionali che l'uomo crea fra di loro: essa può rendere gli oggetti in ogni grado di astrazione, dalla concretezza individuale fino all'acutezza della più rarefatta astrazione; essa può oscillare fra fenomeno e concetto e soddisfare in questo modo ai rapporti più terrestri come a quelli più spirituali, ma soprattutto anche a quel seducente regno intermedio fra fenomeno e concetto, in cui si muove il poeta.

L'azione visiva come utile complemento del dialogo drammatico

Ma all'una estremità della gamma, che va dal fenomeno al concetto, la parola, come s'è detto sopra, non può superare un determinato grado di approssimazione. Non può spingere la materializzazione fino alla resa della materia stessa: può dire « colore » ma non può dare il colore. Onde la tendenza di completare il dialogo parlato con l'azione scenica, il racconto con le illustrazioni. Allo stesso tempo però comprendiamo che un tale completamento non è indispensabile. Giacchè la parola può determinare alla nostra esperienza un qualunque oggetto con ogni precisione necessaria ai fini della poesia. Ciò che manca alla parola è la semplice presentazione materiale di quanto essa descrive in un suo modo particolare, artisticamente del tutto completo.

Perciò, una commedia non ha bisogno della messinscena. Tutt'al più, la permette. E perciò è giusto che ambiente e azione scenica si tengano modestamente in secondo piano di fronte all'opera poetica, in sè completa. La rappresentazione è un completamento visivo che lascia al poeta ogni libera possibilità di esprimersi: essa « entra in scena » soltanto quando il poeta ha già terminato la sua opera, senza restrizione e senza riguardo alcuno. Completando, con l'indispensabile discrezione, il dialogo parlato, l'azione scenica aggiunge all'apporto dei concetti quello dell'elemento concreto, caro e benvenuto al pubblico, anche se non necessario nel senso più severo. Essa trasforma in visione diretta quella indiretta e si rivolge, con forme, colori, movimenti e suoni, a quella sensibilità più semplice e più elementare, a cui anche il poeta rende omaggio col suono e ritmo delle sue parole. Suono e immagine sono arte primordiale, più vicina alla natura che la rappresentazione mediante concetti. La pianta si volge al sole, ma non sente ancora il desiderio della luce: biologicamente, il gesto precede l'emozione. Nello stesso modo, la musica, la pittura, la scultura, l'architettura, la danza e il cinema si rivolgono al lato più semplice e primordiale dell'anima umana. Ma una volta spiritualizzato dalla parola, l'uomo, è vero, vorrà sempre tenersi aperta — attraverso quelle altre arti — la strada delle fonti antiche, ma ammetterà la loro combinazione con la parola tutt'al più come una semplice e vigorosa interpretazione, come una integrazione possibile ma non necessaria.

Essendo un mezzo più concreto e biologicamente più antico, l'immagine può dare effetti più massicci che il meno primitivo ma più delicato figlio del tardivo spirito: la parola. Ecco perchè la parola si trova in pericolo quando l'immagine si presenta e soprattutto: l'immagine animata! Una buona messinscena si preoccupa di indebolire il primato dell'azione visiva tenendola a una certa distanza dal pubblico, di dare sommaria imprecisione alle immagini e di mantenere deliberatamente poveri gli avvenimenti che si svolgono sul palcoscenico.

L'azione visiva non potrebbe diventare parte integrale dell'opera?

L'azione visiva è dunque, nel caso del teatro, una semplice servente della parola ma non si limita, d'altra parte, a ripetere semplicemente quanto dice o potrebbe dire il poeta. L'azione visiva, in quanto rappresenta il soggetto in un modo particolare, non accessibile alla parola,

soddisfa alla condizione che bisogna osservare nell'accoppiare più mezzi artistici. Non potrebbe dunque accadere che in certi casi la parola sembrasse all'artista uno strumento insufficiente, quand'egli volesse esprimere cose non esprimibili con la parola ma soltanto con l'immagine visiva? Non potrebbe per lui nascerne quindi la necessità di adoperare oltre alla parola anche l'immagine?

L'aspetto esteriore dell'azione che accompagna un dialogo drammatico viene, dal poeta, incluso nell'opera fino a un grado molto variabile. Da un lato estremo c'è il poeta che, affatto concentrato sull'azione interna, non vorrebbe rappresentare altro che l'incontro di forze psichiche espresso nelle parole del dialogo. È probabile che la realtà non produca mai questo caso fino al punto estremo — sebbene la radiocommedia tenda verso opere di questa specie — ma stabilirlo ci serve lo stesso per iniziare su questa base una gamma sulla quale si possano disporre tutti gli altri casi. Partendo infatti da quel punto estremo, si può spiegare come l'opera drammatica includa sempre più elementi dell'azione visiva fino al punto estremo opposto in cui la creazione si serve unicamente della descrizione di azioni esteriori, essendo il drammaturgo diventato, in questo modo, narratore. (Teoricamente possiamo infatti immaginare una specie di racconto basato sulla sola descrizione di fatti esteriori).

Ebbene, le leggi dell'arte richiedono che il poeta faccia figurare nella sua opera ogni elemento di azione esterna, che gli sembri essenziale per essa. Ciò evidentemente può succedere in due modi diversi. Il procedimento classico dei grandi drammaturghi consiste nell'includere tali elementi nello stesso dialogo. Qua e là però troviamo quasi sempre anche delle « didascalie » ossia indicazioni fuori testo che descrivono l'ambiente e quanto si svolge in esso. Non ci interessa, per il momento, se queste indicazioni siano concisissime, come nelle commedie dei classici, oppure se si allarghino invece verso descrizioni tipo racconto, come succede per alcuni commediografi moderni, nei quali, evidentemente, si è indebolita la sensibilità per la pura e forte forma del dramma. Ci importa invece unicamente il fatto che tali indicazioni non rappresentano affatto necessariamente il passaggio dalla letteratura alla rappresentazione visiva. Abbiamo detto che la creazione drammatica include una visione più o meno concreta dell'ambiente e dell'azione e che nel dialogo spesso si trovano elementi di questo genere. Ma tanto per questi elementi del dialogo quanto per le didascalie, importa che esse realizzino il loro contenuto in una forma definitiva e del tutto let-

teraria, analoga a quella di un racconto; infatti ci troviamo dinanzi a una invasione di elementi narrativi nella commedia (*).

D'altra parte, si potrebbe tuttavia immaginare che delle descrizioni sceniche si possano riferire a motivi realizzabili non attraverso la parola ma unicamente mediante rappresentazione visiva e concreta. In questo caso le didascalie non sarebbero forme definitive di carattere letterario ma; come la sceneggiatura di un film, semplici appunti per motivi da realizzarsi con mezzi non-letterarî, fissate con parole soltanto come un espediente: per ragioni puramente pratiche. Accennavamo prima al fatto che il poeta può rappresentare sì, a modo suo, i fatti visivi, ma che egli, con questo, non può nè vuole sostituire l'arte figurativa. Infatti, anche se un grande poeta descrive un dipinto, non ne risulta un dipinto (nè egli lo vorrebbe). Così pure la descrizione in parole, poniamo, di una danza o di un'azione teatrale, risulterà facilmente vaga. Citiamo come esempio un pezzo in cui G. Ch. Lichtenberg descrive l'attore Garrick mentre interpreta Amleto, nella scena dell'apparizione dello spirito paterno: « Garrick si volge improvvisamente intorno e nello stesso momento cade indietro per due o tre passi con le ginocchia insieme spezzate; il suo cappello cade a terra; l'uno e l'altro suo braccio, il sinistro in particolar modo, si sono quasi distesi, la mano è all'altezza del capo, il braccio destro è piegato di più e più bassa la mano, le dita staccate e la bocca aperta; così egli si arresta, come agghiacciato, nell'atto di un grande ma non eccessivo passo, sorretto dai suoi amici, i quali sono più abituati all'apparizione e temono ch'egli cada a terra; nel suo volto l'orrore è espresso in un modo tale che a me, ancor prima che egli cominciasse a parlare, nacque un ripetuto brivido ». Questa descrizione è inefficace e quasi ridicola perchè Lichtenberg ha voluto deliberatamente fissare un « documento ottico » effimero, fissare cioè un pezzo di arte visiva con mezzi letterarî, in mancanza di un mezzo di conservazione più adatto.

(*) La scena finale del *Wallenstein* di Schiller per esempio, citata dal Hegel (vedi « Bianco e Nero » II, 2-3, pag. 110), è basata essenzialmente su elementi visivi ma non per questo è « realizzabile » soltanto mediante una messinscena teatrale. Essa è realizzata sulla carta in modo altrettanto definitivo del dialogo:

GORDON. — *O casa del delitto e dell'orrore!* (Un corriere viene e reca una lettera).

GORDON (gli va incontro). — *Che cosa c'è? Questo è il sigillo imperiale.* (Egli legge la soprascritta e porge la lettera a Ottavio con uno sguardo di rimprovero). — *Al principe Piccolomini.* (Ottavio si atterrisce e guarda dolorosamente al cielo).

(Cala la tela).

Non potrebbe succedere, dunque, che un artista sentisse la necessità di veder completato il suo dialogo drammatico da un ambiente ottico nel quale si svolgesse un'azione? Completato ossia con elementi non-letterarî? In questo caso ci troveremmo infatti davanti a un genere di opere fondamentalmente differente. Questa differenza si manifesterebbe intanto nel fatto che l'artista stesso dovrebbe curare personalmente anche questa parte ottica dell'opera, da realizzarsi sul palcoscenico o al cinema, o almeno predisporla nel modo più preciso; giacchè non si tratterebbe più di una rappresentazione aggiunta posteriormente all'opera già compiuta, ma della realizzazione dell'« altra metà » di questa opera.

Finora gli artisti hanno preferito il mezzo unico

L'esperienza ci insegna a questo proposito che i grandi artisti — la cui attività rappresenta, per così dire, l'applicazione pratica delle leggi estetiche — si sono finora dimostrati poco propensi a sfruttare tale possibilità. Shakespeare viveva in contatto quotidiano col mondo del teatro, eppure Goethe ha detto di lui che non è stato un poeta teatrale e che non ha mai pensato al teatro. Infatti non c'è modo più radicale del suo di anticipare con la parola ogni possibile effetto scenico e di rendere, con ciò, impossibile un'adeguata rappresentazione teatrale. Anche le commedie di Molière, di Goethe, di Schiller, di Goldoni — tutta gente di teatro! — sono complete già sulla carta, e altrettanto vale per i classici greci. Certe commedie, in cui le descrizioni dell'ambiente, dei personaggi e dell'azione costituiscono una parte considerevole del dialogo — per esempio il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare oppure la *Pentesilea* di Kleist — ci sembrano veramente irrealizzabili sulla scena perchè la parola poetica produce immagini talmente potenti, surreali e magiche che sembra quasi ridicolo di volerle raggiungere o addirittura perfezionare coi mezzi del palcoscenico.

In tutta la storia dell'arte non vediamo che un unico esempio di una certa importanza che dimostri non una aggiunta posteriore di un mezzo all'altro mà, fino a un certo punto, una comune e reciproca creazione dei due mezzi: l'opera lirica. Esaminandola vediamo tuttavia che, praticamente, l'uno di questi elementi, quello musicale, ha decisamente il sopravvento. Il libretto risulta infatti come un semplice ripiego al servizio della musica, elaborato del tutto secondo le esigenze

del compositore, spesso di valore letterario appena mediocre, non essenziale per l'intimo contenuto dell'opera e necessario soltanto per spiegare la trama e per rendere possibile la messinscena. (Il caso di Richard Wagner è l'unico importante in cui si tenda a un equilibrio fra musica e libretto, ma si tratta di un artista troppo discusso e troppo influenzato da teorie perchè egli da solo possa fornire un'obbiezione valida). Infatti, la creazione dell'opera lirica rappresenta probabilmente non tanto una combinazione di arte musicale e arte letteraria quanto la conquista della drammaticità per la musica, altrimenti limitata al genere lirico. L'opera, nata storicamente dai tentativi del Quattrocento di aumentare, mediante la musica, i valori drammatici e spettacolari delle tragedie di stile greco, diventa la realizzazione del desiderio di esprimere musicalmente gli impulsi volitivi ed emotivi dell'uomo in azione e le situazioni, contrastanti o armonizzanti, che nascono dalla vita in comune. L'impiego del dialogo è da considerarsi come un mezzo semplicemente tecnico e secondario atto a « rendere udibile » l'uomo, nel modo più naturale, e a sviluppare l'azione al di là di quei motivi elementari che si possono trasmettere mediante la sola immagine animata della pantomima e mediante la sola musica. L'opera lirica è quindi un fenomeno quasi esclusivamente musicale e al dialogo spettano, in essa, pressappoco il valore e la funzione che le « didascalie » avevano nel cinema muto.

Ricordiamoci anche che i grandi attori preferiscono commedie mediocri che permettano loro una recitazione quasi su canovaccio, per cui la creazione dello spettacolo rimane essenzialmente riservata all'espressione del corpo e della voce; mentre invece la loro arte diventa facilmente pericolosa alle opere drammatiche di valore. E ricordiamoci infine anche che i grandi danzatori e i grandi creatori di film muti sceglievano e scelgono di solito delle musiche semplici, trasparenti, spesso mediocri. Tutti questi fatti ci insegnano che finora gli artisti hanno dimostrato poca inclinazione e poca capacità di creare opere che si basassero in un senso vero e proprio su più mezzi. È vero che in tutti i casi citati troviamo impiegato più di un mezzo, ma normalmente ognuno di questi mezzi è introdotto da un artista particolare e uno di questi ha la parte decisiva: egli fa prevalere il proprio mezzo, costruendo grazie ad esso una ricca creazione sul tema esposto dall'altro mezzo, secondario, con forme semplici e ridotte. Si intende che, a tutto rigore, non può nascere una perfetta opera d'arte se questo secondo elemento è trascurato fino al punto di essere artisticamente scadente o di essere talmente soffocato dal mezzo dominante da non poter più trasmettere al

pubblico il proprio contenuto; giacchè l'arte concede, sì, una gerarchia di funzioni, ma non permette che un mezzo, dal momento che è stato dotato di un compito, venga condannato a un'atrofia quantitativa o qualitativa. L'opera potrà quindi veramente riuscire soltanto se l'artista che si serve del mezzo dominante ha la fortuna di procurarsi come elemento secondario un lavoro autenticamente artistico e se egli possiede abbastanza controllo da non soffocarlo.

La gerarchia dei mezzi nell'opera d'arte

La nostra analisi conduce dunque a un risultato piuttosto negativo per quanto riguarda le forze vitali dell'opera d'arte concepita mediante più mezzi d'espressione. Ogni volta che incontriamo nella storia dell'arte un accoppiamento di più mezzi, l'esame più minuto rivela un deciso sopravvento di uno di questi mezzi. Un solo mezzo si riserva il compito di realizzare l'opera ed è aiutato e completato in questo lavoro dagli altri mezzi. I mezzi — e così anche gli artisti stessi — si collegano dunque in una forma gerarchica, della quale un grande esempio ci è dato dagli spettacoli teatrali dell'antichità. In essi la parola poetica domina ma è completata da una rappresentazione nello spazio scenico, la quale accenna appena all'azione drammatica, e inoltre da un commento musicale. Un altro esempio lo possiamo trovare nella cattedrale medioevale — organismo architettonico arricchito dalla pittura e dalla scultura. Il pubblico teatrale e la comunità religiosa realizzano poi il significato vitale della creazione artistica in quanto l'opera d'arte isolata — un prodotto tardivo della civiltà — assume il carattere più vasto di una manifestazione di culto.

Le combinazioni gerarchiche dei mezzi d'espressione nascono, nei casi tipici, non come opera di un singolo individuo ma dalla collaborazione di più artisti. (Probabilmente una tale collaborazione, per riuscire veramente, presuppone un'autentica comunanza spirituale, nel senso più universale: l'esistenza di un culto!). Il singolo artista invece tende a concepire il mondo mediante un mezzo unico. Questo risultato storico si spiega con un fatto a cui già prima abbiamo accennato: per concepire e rappresentare artisticamente un soggetto che riguarda la competenza di più mezzi artistici, bisogna ricorrere simultaneamente a più « mondi sensorî », per esempio al mondo dell'occhio e al mondo dell'orecchio. I rapporti fra questi « mondi » diversi avvengono non

già sul piano elementare della percezione sensoria ma soltanto su un piano più alto. Ebbene, se è vero che l'unità, i rapporti e il carattere intimo dell'opera d'arte sono sentiti e creati prima di tutto in questa sfera interiore e più concreta, si dubiterà della possibilità di costruire grandi opere d'arte su un fondamento così poco omogeneo com'è quello dell'opera « composta ».

La disarmonia provocata dal concorso di più « mondi sensorî » si può evitare nell'anima dell'artista creatore se l'opera « composta » nasce dalla collaborazione di più artisti, ognuno dunque dei quali si può limitare a un suo mondo unico. Questa disarmonia potrà però sempre provocarsi nell'anima di colui che riceve, ossia del « pubblico ». Infatti qualcosa del genere si può verificare in quelle opere in cui nessuno dei mezzi concorrenti assorbe decisamente l'attenzione, ma s'incontra invece, pressappoco, un equilibrio fra i mezzi impiegati. Questo avviene in certe canzoni. La canzone è, come l'opera lirica, un genere prevalentemente musicale. Ma quando anche la poesia musicata, ossia il testo, riesce ad attirare l'attenzione, allora ci sembra appunto di poter constatare che l'equilibrio fra musica e poesia ha qualcosa di oscillante, di cangiante, provocato dall'attraente gara indecisa fra due concorrenti che vorrebbero ognuno conquistare l'attenzione del pubblico. Una tale gara fra le arti potrebbe aver l'effetto di impedire al pubblico il più intimo immedesimarsi con la composizione. Forse, in tale caso non si supera il godimento prodotto dal fascino piuttosto formale che nasce dalla consonanza di elementi simili ma pur sempre eterogenei; e l'artista non riesce a dominare del tutto chi lo ascolta.

Eventuali vantaggi del dialogo cinematografico

Siamo ora giunti ad alcuni concetti fondamentali che ci possono essere utili per giudicare il cinema parlato. Secondo quanto abbiamo visto, il film parlato, prima di tutto, avrebbe bisogno di un mezzo dominante. Questo mezzo non potrebbe essere che l'immagine animata, giacchè il predominio della parola ci porterebbe al teatro. Si tratta ora di sapere se all'arte dell'immagine animata, già sviluppata dal cinema muto, potrebbe riuscire utile o almeno possibile l'uso di un « libretto » simile a quello in cui l'opera lirica trova lo scheletro dell'azione drammatica.

Prima di tutto bisogna constatare che, come dicevamo prima, il « libretto » dell'opera lirica (e dei suoi predecessori nella musica ecclesiastica, ecc.) ha significato per la musica la conquista di un grande regno nuovo cioè della musica drammatica, del dramma musicale. Nel caso del cinema, invece, il dialogo non apre l'accesso a una nuova specie di opere. Se mai, amplia quella già esistente. È necessario rammentare che i dialoghi del cinema muto, le didascalie, non rappresentavano affatto la base che era indispensabile creare come prima cosa, per poi sviluppare su di essa le immagini. Erano invece un semplice espediente esplicativo aggiunto esteriormente a opere concepite e realizzate mediante immagini. Ma forse al dialogo sonoro non spetta nemmeno una così umile mansione. Ciò che è utile all'opera lirica potrebbe essere nocivo al film.

Un vero artista, ossia una persona guidata da una sensibilità sicura per le esigenze del mezzo con cui lavora, si sentirà indotto a « mettere in immagini » un libretto dialogato anzichè creare mediante le sole immagini? Il dialogo drammatico, in sè stesso, ha grandi pregi: esso determina ogni fenomeno con l'acutezza dei concetti; il suono della parola aumenta considerevolmente il senso di materialità e di presenza viva dell'azione rappresentata; il dialogo aggiunge ai mezzi dell'attore quello più importante e più ricco. Ma queste preziose facoltà della parola *in sè* non attrarranno il nostro artista perchè il mezzo che lo attrae è l'immagine animata. Gli potrebbe piacere invece di trovare un mezzo tecnico che precisasse il significato delle immagini; che gli risparmiasse giri tortuosi e artificiosi e che gli aprisse un campo di argomenti più esteso.

Infatti, il dialogo permette un ampio sviluppo dell'azione esterna e, anche e soprattutto, di quella interna. Un intreccio piuttosto complicato, uno stato d'animo complesso non si possono rappresentare con la sola immagine, a meno che non si voglia esprimere con trovate complicate quanto invece poche parole di dialogo possono rendere in un modo immediato, rapido e generalmente molto più preciso. Perciò, l'introduzione del dialogo parlato ha difatti facilitato decisivamente la tecnica del racconto nel campo del cinema — facilitazione che le didascalie del cinema muto avevano procurata soltanto in modo molto più ristretto. Perciò, da qualcuno il dialogo cinematografico è stato definito come un ripiego per risparmiare tempo, spazio e forze inventive e per poter così riservare l'estensione limitata della pellicola e l'energia creativa alle scene salienti dell'azione. Senonchè rimane da discutere fino a che punto

possano essere giustificati sullo schermo intrecci complicati come quelli sviluppati dalla letteratura nel romanzo e nella commedia teatrale.

Prescindendo da criterî artistici, si capisce benissimo perchè il grande pubblico ha ricevuto il cinema sonoro con molti consensi. Tale pubblico non desidera altro che partecipare nel modo più immediato possibile ad avvenimenti emozionanti. Il miglior modo per arrivare a ciò è, in un certo senso, una mescolanza di azione visiva e di dialogo. In questa maniera gli avvenimenti esteriori si presentano in modo concreto all'occhio, e allo stesso tempo vengono comunicati nel modo più naturale e diretto, attraverso la parola parlata, opinioni, intenzioni e sentimenti dei personaggi. Inoltre la presenza materiale dell'azione è vivificata enormemente dal suono delle voci e dai rumori. Il fatto che i due mezzi impiegati si menomano a vicenda, conta per il grande pubblico soltanto se questi s'accorge con fastidio che il dialogo ridotto a favore dell'azione visiva non riesce a spiegare sufficientemente la trama o che, al contrario, la scarsezza di azione esterna, provocata dal dialogo, rende il film « noioso ». Tuttavia queste deficienze constatate dal pubblico rappresentano appunto — in forma grossolana — le conseguenze di quelle debolezze che anche l'esteta e l'amico dell'arte rimproverano al cinema parlato.

Il dialogo restringe il mondo del cinematografo

L'esempio dell'opera lirica sembrava giustificare e raccomandare senz'altro l'uso del libretto. Senonchè bisogna andar cauti col mettere alla pari l'arte dei suoni e l'arte delle immagini per quanto riguarda i loro rapporti con la parola. Una caratteristica essenziale del dialogo drammatico è quella di limitare l'opera d'arte completamente all'uomo, che discute e agisce. Tale caratteristica corrisponde perfettamente alle esigenze della musica, la quale, come dicevamo, ha creato l'opera lirica appunto per poter rappresentare musicalmente l'uomo in azione drammatica. L'immagine invece già di per sè conta fra i suoi elementi l'uomo anche senza il concorso del dialogo. Ma nell'immagine, l'uomo non ha quel predominio assoluto di cui gode sul palcoscenico. In certe opere pittoriche, è vero, la sua immagine riempie gigantescamente il primo piano, davanti a uno sfondo vuoto o in ogni modo di importanza secondaria. Ma spesso la pittura ci mostra l'uomo inserito nel suo ambiente, il quale gli dà significato e al quale dà significato egli stesso: l'uomo

come parte della Creazione, dalla quale può essere isolato soltanto artificialmente. Molte figure di Rembrandt non vivrebbero senza lo spazio crepuscolare che le circonda. All'immagine animata ossia al cinematografo fu, fin dal principio, più vicino il mondo animato dall'uomo anzichè l'uomo staccato dal mondo. Perciò al cinema doveva riuscir insopportabile quello stretto limitarsi all'uomo, impostogli dal dialogo. Il luogo in cui si svolge l'azione drammatica è l'anima umana, il cui unico complemento ottico possibile è il corpo umano formato e diretto da sensazioni, sentimenti, volontà e pensiero. L'ambiente è ammesso come semplice sfondo (precisamente come a teatro), giacchè anche il dialogo accenna ogni tanto al mondo di fuori. Decisamente, il dialogo pone l'uomo nel centro del film sonoro eliminando con ciò le altre suddette possibilità dell'immagine, care appunto a un moderno modo di vedere il mondo. Questa stessa possibilità di rappresentare l'uomo inserito nel suo ambiente naturale era stata uno dei fattori principali che giustificassero l'esistenza del cinema a fianco del teatro.

Naturalmente, anche il film muto aveva spesso mostrato l'uomo in primo piano. Ma esso aveva creato una omogeneità fra uomo muto e oggetto muto, fra uomo vicino e uomo lontano (rispetto allo spettatore): il silenzio generale nell'immagine aveva fatto sì che i rottami di un vaso « parlassero » nel modo identico con cui un personaggio « parlava » al suo prossimo; un uomo che si avvicinava, ancora lontanissimo, su un viale e che appariva sullo schermo come un semplice puntino nero, « parlava » come un altro che agiva in primo piano. Questa omogeneità, lontanissima dalle concezioni del teatro e invece più vicina al carattere della pittura, è annientata nel film parlato. Esso dà la parola all'attore, e giacchè l'attore solo può averla, gli oggetti sono spinti verso il fondo, precisamente come sul palcoscenico.

Ora, il rendimento ottico dell'uomo in movimento è ristretto, soprattutto se la rappresentazione si deve limitare ad accompagnare dei dialoghi. La mimica dispone di tre possibilità per sfuggire tale limitatezza e per raggiungere invece una forma artistica di sufficiente rendimento. Essa può abbandonare la rappresentazione di azioni e diventare un gioco « assoluto » di movimenti, cioè danza; nel qual caso i gesti e la figura del corpo umano sembra raggiungano un sistema di forme melodiche e armoniche, superiore alle azioni pantomimiche nello stesso senso in cui la musica è superiore a una (ipotetica) arte basata unicamente sulla riproduzione di rumori naturali. La mimica può anche inserirsi nel mondo più ricco dell'immagine animata in genere, che noi co-

nosciamo dal cinematografo. Infine, la mimica può farsi servente della parola drammatica — soluzione realizzata dal teatro. Ma alla pantomima del film parlato è vietata ognuna di queste tre possibilità: non può diventare danza perchè la danza non ha bisogno della parola e probabilmente non la sopporta nemmeno; non può sciogliersi nel grande *orbis pictus* del cinema muto perchè il dialogo esclude tutto eccetto l'uomo; e non può diventare serva della parola senza abbandonare sè stessa.

Per compensare lo scarso rendimento della pantomima, si finirà per ampliare il dialogo, il quale non doveva essere altro che uno scheletro dell'azione. È proprio questa l'evoluzione che in pratica si è potuta constatare. In conseguenza, per ragioni che subito esporremo, la immagine diventa sempre più rigida ed inespressiva, senza che però il dialogo possa raggiungere una densità che gli permetterebbe di rimediare a quel vuoto. Di questo diventa capace soltanto quando esso è diventato predominante, ossia quando si realizza un vero e proprio ritorno al teatro.

Il dialogo fa irrigidire l'azione visiva

Il dialogo, oltre a limitare il cinema a un'arte di « ritratti drammatici », ostacola anche l'espressione dell'immagine animata. Il cinema muto quanto più era artistico tanto più aveva evitato di presentare l'uomo mentre parla, per quanto questo sia un motivo importante della vita reale. I suoi attori si esprimevano piuttosto attraverso gli atteggiamenti delle membra e del viso ed erano caratterizzati inoltre dalla posizione della loro immagine entro il quadro dello schermo (per esempio centrale o decentrata), dalle dimensioni di questa immagine (grande o piccola), dall'illuminazione e infine dal contenuto delle immagini e della trama. Invece il complemento ottico del parlare, i monotoni movimenti della bocca, rendevano poco, anzi non potevano che menomare la pantomima altamente espressiva. I movimenti della bocca rappresentano la dimostrazione persuasiva del fatto che l'atto del parlare costringe l'attore ad atteggiamenti otticamente monotoni, insignificanti e spesso ridicoli.

È ovvio che la favella non può aggiungersi all'immagine fissa (dipinto, fotografia) ma altrettanto male essa si adattava al cinema muto, i cui mezzi d'espressione somigliavano piuttosto che ad altri a quelli

della pittura. L'eliminazione del parlare aveva appunto permesso al cinema muto di elaborare uno stile che abbreviava, sintetizzava le situazioni drammatiche: separarsi e trovarsi insieme, vincere e subire, diventar amici o nemici — tutto ciò era molto felicemente rappresentato con pochi atteggiamenti e rapidi gesti: il semplice alzarsi della testa o del braccio, il semplice cader in terra di una persona davanti a un'altra. Onde si era sviluppato il genere molto cinematografico del racconto ricco di semplici azioni, sostituito poi, coll'avvento del parlato, da una sorta di commedia teatrale, povera di azione esterna ma psicologicamente molto sviluppata. Per l'immagine sullo schermo ciò significa sostituire « l'uomo in azione » col suo forte rendimento ottico, con « l'uomo che parla » otticamente sterile.

All'opera lirica, dicevamo, non importa che il dialogo imperni l'intera azione sull'uomo. Non importa nemmeno l'irrigidimento ottico dell'attore. L'opera lirica non vuole altro che esprimere musicalmente l'uomo in azione. Essa attribuisce invece poco valore alle capacità espressive dell'immagine animata sulla scena, la quale per lei rimane un elemento secondario, puramente complementare ed esplicativo. Senza preoccupazioni, essa irrigidisce l'azione scenica a favore delle lunghe arie cantate. In tal modo, il dialogo trova tutto il tempo per farsi pronunciare con comodo, anzi il tempo gli avanza: e per impiegarlo è costretto a infiniti dilatamenti e ripetizioni. Quindi, ciò che menoma il film, non menoma l'opera lirica.

Ulteriori confronti col cinema muto

Dopo di che, crediamo di aver dimostrato che il dialogo non sia un mezzo adatto per agevolare l'azione cinematografica sullo schermo. La limita e ostacola invece. Le didascalie del cinema muto rappresentavano un'inserzione noiosa fra le immagini, e scomponevano la naturale simultaneità della persona che parla e delle parole da essa pronunciate, presentando parole e immagine successivamente. Ma esse, almeno non si intromettevano nella creazione della scena stessa, e inoltre avevano così poca importanza per la concezione e preparazione del film che spingevano in grado assai più limitato alla scelta di soggetti teatrali, anticinematografici. Erano sempre considerate un ripiego subordinato e perciò difficilmente si pensava ad ampliare la loro parte a scapito dell'azione visiva. Infine, il fatto che non formassero un dialogo continuo ed organico ma apparissero soltanto occasionalmente, quando servivano,

non faceva un'impressione troppo assurda, essendo anch'esse, dopo tutto, elementi ottici. Ma a parte ciò, sarebbe errato voler giudicare il cinema parlato mettendolo a confronto con i film muti, i quali si servivano più o meno ampiamente delle didascalie. Giacchè questi film non rappresentavano affatto il tipo proprio e definitivo dell'opera d'arte cinematografica, ma invece un tipo incompleto e provvisorio, non ancora svincolato dalla tradizione del teatro e non ancora passato dalla rappresentazione mediante azione e dialogo, a uno stile più lontano dalla realtà e più specificamente cinematografico, nel quale parola e pensiero fossero trascritti in azione visiva. Alcuni dei migliori cineasti di allora avevano potuto dare degli esempi del modo di limitare o di sopprimere addirittura le didascalie. Ma essi non arrivavano a ciò spiegando con sforzati espedienti ottici ciò che altrimenti avrebbero dovuto esprimere con la parola, ma invece scegliendo fin dal principio soggetti e situazioni che permettessero di rendere evidente in maniera completa e naturale il significato dell'azione, mediante il semplice aspetto di persone, di oggetti e di azioni. Erano giunti alla rappresentazione di semplici situazioni fondamentali della vita umana; si servivano moltissimo dell'ambiente per caratterizzare i personaggi; presentavano, insomma, soggetti e immagini che somigliavano molto a quelli della pittura. Con questo autentico tipo di opere cinematografiche, realizzato soltanto in minima parte perchè distrutto dall'avvento del cinema sonoro, bisogna confrontare i mezzi d'espressione del film sonoro, non con quei provvisorî, impuri tentativi di un giovane genere d'arte.

Nemmeno si può affermare che il cinema abbia bisogno della parola per diventare uno strumento d'arte veramente penetrante. Basta pensare alle arti figurative per persuadersi che non ogni arte ha bisogno di raggiungere il pensiero concettuale. Anche le arti figurative — e infatti il cinema è una di esse — hanno il loro modo di cogliere dalla realtà la verità universale; e se esse non presentassero ai nostri occhi i fenomeni reali purificati fino al punto di assumere un valore universale, troveremmo forse maggiore difficoltà nel renderci famigliari i concetti astratti.

Il cinema parlato rimarrebbe sempre un genere secondario

È possibile dunque il film parlato? Ci siamo resi conto del fatto che il dialogo costringe l'azione visiva a mettere in primo piano l'uomo che parla, e che esso irrigidisce e deforma la pantomima sullo schermo.

Perciò ci sembra difficile che possa diventar artisticamente fruttifero un genere cinematografico in cui un'azione visiva predominante si basi su un conciso dialogo. Resta a vedere se può rendere di più un tipo di film in cui immagine e parola siano in equilibrio, di modo che una pantomima, abbastanza ricca per soddisfare alle esigenze dell'occhio, venga completata da un dialogo, non troppo esteso per non distruggere l'azione visiva ma tuttavia sviluppato al punto da produrre insieme all'immagine un'opera sostanziale. In senso generale e teorico, non si può rispondere altro in proposito che citare il risultato delle nostre ricerche secondo le quali l'accoppiamento di più mezzi in un'opera d'arte non avviene generalmente sulla base di un equilibrio dei mezzi, ma invece sotto forma di una gamma gerarchica dominata da un mezzo prevalente. Abbiamo rilevato coll'esempio di certi tipi di canzoni, che si può verificare un oscillamento fra mezzi concorrenti quando l'opera totale tenda a un equilibrio fra questi ultimi. Le condizioni che caratterizzano il cinema parlato sono ancora diverse da quelle della canzone, e resterebbe ora a vedere empiricamente se in qualche caso singolo due artisti possano riuscire a rendere armonico un tale equilibrio. Senonchè bisogna persuadersi che anche in questo caso non ci troveremmo mai di fronte a un nuovo, importante e fecondo genere artistico, per esempio al famoso « perfezionamento del cinema muto »; ma che si tratterebbe invece di una occasionale forma intermedia sul confine fra cinema e teatro e non realizzabile senza serî sacrifici da ambedue le parti. Una tale forma si definirebbe del resto meglio come un caso limite del teatro, giacchè il teatro è sempre una combinazione di immagine e dialogo, mentre nel caso del cinema il dialogo viene aggiunto all'arte dell'immagine animata come un elemento del tutto nuovo e estraneo — e questa classifica sarebbe consigliabile anche se questo nuovo tipo di spettacolo fosse tecnicamente realizzabile soltanto coi mezzi del cinema. (Conta unicamente il carattere estetico dell'opera presentata, non il modo tecnico di produrla!).

Nè si può discutere che l'attuale produzione cinematografica ci presenti ben pochi sintomi per la nascita di tali esempi persuasivi. Questa produzione tenta invece disperatamente di creare un complesso ricreativo combinando scene di dialogo sviluppatissime e otticamente aride con intermezzi ricchi di azione esterna nello stile, del tutto differente, del cinema muto. Si verifica inoltre, rispetto all'epoca del cinema muto, un impressionante abbassamento di qualità artistica, tanto per la produzione media quanto per il livello dei film « migliori », la quale

certamente non si spiega unicamente con la sempre crescente industrializzazione del cinematografo.

Infine: se, qua e là, si riuscisse a creare qualche opera soddisfacente del tipo suaccennato, ciò avrebbe per i rapporti delle arti che in esse interferiscono, ossia per il cinema e il teatro, non maggiore importanza di quella che una occasionale eclissi può avere per i rapporti fra il sole e la luna.

La documentazione vince l'arte

Le invenzioni tecniche della registrazione meccanica di immagini e di suoni possono essere utili all'umanità in due sensi diversi, a prescindere dalle loro importanti funzioni sociali. Possono servire per conservare fedelmente le creazioni della natura e dell'uomo, e questa applicazione di esse soddisfa a un antichissimo bisogno dell'umanità diventato molto forte specialmente nell'epoca delle scienze naturali, ossia dal Rinascimento in poi. D'altra parte esse possono aumentare i mezzi d'espressione dell'arte, in quanto offrono l'affascinante realismo della rappresentazione meccanicamente fedele e permettono un rapido variare degli ambienti e anche delle posizioni da cui il pubblico segue l'avvenimento.

Questi mezzi diventano sempre più adatti alle loro mansioni « documentarie » se all'immagine monocroma e piatta si aggiungono il colore, la plasticità e il suono e se, nel caso della radio, al suono si aggiungono le immagini. Ma circa l'applicazione artistica constatiamo che, per esempio, la registrazione meccanica dei colori naturali aumenta i mezzi d'espressione dell'immagine ma anche la dipendenza della rappresentazione dal soggetto naturale, il che limita ancora di più la libertà creatrice dell'artista. Dell'influenza distruttiva del suono sull'arte dell'immagine abbiamo parlato abbondantemente. Viceversa, l'aggiunta dell'immagine televisiva distrugge le capacità creative del suono senza immagine, nella radiocommedia.

Secondo che si parta dal punto di vista dell'arte o da quello della documentazione, si arriva dunque a giudicare diversamente l'utilità dei diversi mezzi di registrazione. Entro certi limiti, la fedeltà meccanica agevola l'arte e l'arte rende più fedele la fedeltà. Oltre a ciò si provocano contrasti fra i due atteggiamenti. Un'epoca artisticamente più dotata della nostra avrebbe potuto salvare e sviluppare i nuovi mezzi arti-

stici, senza venire ostacolata dal contemporaneo perfezionarsi della riproduzione meccanica, realizzato attraverso la registrazione di un numero sempre maggiore di elementi sensibili della realtà. Essa avrebbe potuto conservare il cinema muto accanto al film parlato, la radiocommedia accanto alla televisione. Purtroppo per arrivare a ciò sono insufficienti e i nostri impulsi e la nostra saggezza. Seguendo una teoria estetica nata già nell'antichità ma diventata fatale soltanto in un'epoca di poca sensibilità artistica, crediamo di aumentare l'arte perfezionando l'imitazione. Da ciò nasce una tendenza a moltiplicare sempre di più i mezzi rappresentativi — tendenza che non ha niente in comune con quella di produrre ricche e complesse manifestazioni d'arte, quali il teatro greco o la cattedrale medioevale! Il mezzo meccanico vince l'uomo creativo. Col cinema, l'arte visiva aveva cominciato ad arricchirsi in un modo sognato dall'umanità fin dal suo nascere. L'aggiunta della parola doveva distruggere questa evoluzione. Ma gli uomini non volevano crederci: volevano salvare quanto avevano conquistato, e non rinunciare al nuovo. Senonchè nei mezzi stessi adottati agiscono, per così dire, forze più potenti della volontà umana: esse, molto rapidamente, fecero irrigidire l'immagine rendendola semplice serva del dialogo, e spingendo in questo modo lo spettacolo verso la forma più pura raggiungibile sotto le nuove condizioni: cioè verso il teatro. Queste forze causavano un regresso nella direzione di ciò che l'umanità già aveva conquistato, perchè essa era ritornata dai nuovi mezzi a quelli primitivi.

Nel caso della radiocommedia si potrebbe tutt'al più affermare che ci sia una necessità intrinseca nel fatto che la parola pura della radio non riesca a difendersi contro l'aggiunta fatale dell'immagine; giacchè, secondo questa affermazione, la natura umana rifiuterebbe la separazione degli elementi acustici da quelli ottici perchè troppo artificiale, troppo contraria ad ogni esperienza naturale. Ma nel caso inverso, cioè in quello della distruzione dell'immagine attraverso il dialogo, una tale obbiezione ci sembrerebbe certamente fuori luogo perchè, come dicevamo, il cinema muto nelle sue realizzazioni tipiche si era allontanato dal comune atteggiamento umano di ogni giorno e aveva raggiunto un linguaggio mimico stilizzato, il quale non solo non ispirava alcun bisogno di vederlo completato da dialogo ma anzi non permetteva più una tale aggiunta, precisamente come non la permette la danza. Del resto, il cinema muto, come la danza, pagava il suo tributo all'orecchio servendosi di commento musicale. (E se nonostante ciò quella opinione avesse ragione e se quindi l'immagine muta fosse qualcosa di artificiale, allora,

naturalmente, il fatto della inseparabilità di immagine e parola non rappresenterebbe affatto la giustificazione estetica di un cinema parlato, ma soltanto la condanna del cinema muto e della radiocommedia!).

Qualcuno troverà sorprendente che l'umanità produca attualmente su larga base innumerevoli opere servendosi di un principio che in confronto con le possibili forme pure rappresenta un così radicale impoverimento artistico. Ma un tale controsenso può sorprendere veramente se avviene in un'epoca in cui anche in tanti altri campi troppa gente vive nell'irreale tenendosi lontana dal sublime compito di realizzare l'Uomo e le creazioni riservate ad esso? Il contrario non sarebbe forse più sorprendente perchè illogico? Tuttavia possiamo trovare una grande consolazione nel fatto che le forme ibride e « irreali » non si mantengono, ma si sviluppano irresistibilmente verso forme pure, fossero anche quelle tradizionali: possiamo constatare che indipendentemente dalla nostra sconsideratezza agiscono delle forze intime che, alla lunga, superano ogni errore e ogni incompletezza dirigendo l'attività umana verso il puro, il buono e il vero.

RUDOLF ARNHEIM

L'industria del cinema

Prezzi multipli ed elasticità della domanda

La cineindustria, benchè si trovi in uno stato di monopolio per talune caratteristiche distintive del suo prodotto, pur tuttavia mostra di non essere certo un monopolio esclusivo, sia per la diretta concorrenza che esiste nell'ambito di essa industria medesima, sia per la indiretta concorrenza dei prodotti similari che, assumendo la funzione di succedanei, mitigano e limitano questa sua caratteristica monopolistica.

Questo abbiamo voluto affermare per riportarci a ciò che dicemmo in un nostro precedente saggio (*), quando dichiarammo esistere nell'industria cinematografica una fase nella quale il prodotto-merce per talune particolarità di ambiente, tempo e luogo, tende a divenire, e diviene effettivamente, un prodotto-servizio.

L'insostituibilità dell'acquirente, l'impossibilità di vendere ciò che si è acquistato, l'esaurirsi graduale del prodotto mano a mano che esso si produce, creano questa situazione di monopolio condizionato che è certo assai bene accetta dal monopolista il quale trova la vantaggiosa possibilità di soddisfare la domanda di tutti — o di gran parte — quegli acquirenti che in regime di prezzo unico sarebbero esclusi dal consumo, e ciò ottiene — di soddisfare la loro domanda — senza diminuire il prezzo per il resto dei compratori.

In sostanza quindi, in regime di monopolio il venditore è padrone del prezzo e lo può imporre, mentre non è padrone e non può influen-

---

(*) Gilberto Loverso: Appunti di economia cinematografica *in* « *Bianco e Nero* », A. II, n. 5. *Abbiamo già illustrato nel n. 7 la nostra posizione. Nel pubblicare questa seconda parte dello studio del Loverso, ribadiamo dunque la distinzione che in cinema va fatta tra film e industria del film, richiamandoci a quanto, nel n. 7, abbiamo scritto a questo proposito.*

zare la domanda, sempre che non applichi, come si applica in campo di cineindustria, la politica dei prezzi multipli che appunto evita le reazioni della domanda, permettendo una determinazione di prezzi che nella loro varietà soddisfino al maggior numero di singole convenienze.

« Ma il sistema dei prezzi multipli non è solamente utile a quelli che pagano prezzi bassi. Ciò sembra un paradosso, ma il fatto che la produzione possa avere grandissime spese fisse e che una quota di queste venga pagata anche da coloro che comprano a prezzi bassi, fa sì che i consumatori a prezzo alto vengano in parte liberati da questo carico di spese fisse per opera di chi, pur pagando di meno, paga ad ogni modo una parte di esse » (*). E ciò è profondamente vero per la cineindustria, posto, ammesso e convenuto che il produttore monopolista scelga quel prezzo che gli assicurerà il massimo guadagno. In generale il prezzo sarà determinato in quel punto che assicura al monopolista il massimo profitto netto totale (principio di Cournot). Se noi di queste frasi di carattere generale teorico non facciamo ora il preciso rapporto in termini pratici e più aderenti, si è perchè non ne vediamo la opportunità quando, anche solamente, si voglia mentalmente riferire ogni affermazione di quelle citate al nostro campo. Ed ogni affermazione si vedrà combaciare con la realtà, in maniera assai più adeguata e succosa che non avremmo raggiunto noi con giri di parole ripetendo in termini più comuni, anche se forse cinematograficamente più aderenti e tecnici, i medesimi concetti.

Dell'importanza sociale e dell'utilità civile della politica dei prezzi multipli non sta a noi dire, anche se, dato il soggetto che ci interessa, essa possa sembrare con maggior rilievo appariscente. Permettere infatti alle minori classi di partecipare con le più abbienti al consumo di un prodotto che è bisogno superiore di civiltà, a noi sembra grande cosa, e notevole profitto spirituale. E seppure non sempre il valore od il soggetto dei film è di tale natura da essere effettivamente di spirituale godimento, o quanto meno di morale utilità, tuttavia noi che intendiamo la cosa nel suo senso potenziale non possiamo esimerci dall'affermare — come affermammo — essere la politica dei prezzi multipli la pratica e migliore sistemazione nel tempo e nello spazio della possibilità realizzata di dare a tutti ciò che sarebbe per sua natura di pochi solamente.

(*) DEL VECCHIO: *Lezioni di economia pura* - Cedam 1933, pag. 171-172.

Questo fatto, inteso dal punto di vista del produttore, è stato il determinatore del notevole sviluppo della cinematografia che in breve volger di anni, si è imposta e sistemata, e continua ancor oggi nella sua ascesa tecnico-artistica-industriale, e che ne è stato anche il determinatore dato che per sua natura il film ha bisogno, — rimanendo sempre intatto come prodotto-merce — di avere su di sè affissi il massimo numero di sguardi, materialmente parlando, ottenendo cioè una intensità di spettatori notevolissima, massima possibile, appunto per la pratica impossibilità — fino ad oggi — di realizzare quel numero infinito di copie di film necessarie per permettere a ciascuno d'usare d'un film come d'un volume.

Come un tempo v'era il « lettore » che appunto per l'enorme costo dei libri suppliva in pubbliche audizioni alla difficoltà di acquistare ed al desiderio d'istruirsi delle masse e come poi con l'invenzione ed i perfezionamenti tecnici della stampa, si è giunti, come oggi, alla enorme diffusione a minimo prezzo dei libri e giornali, così in campo cinematografico, forse un giorno si arriverà ad ottenere una diffusione massima delle copie del film tanto da permetterne quell'acquisto diretto che ora è impossibile. Oggi, ad ogni modo, — per non perdere di vista il nostro concetto — la politica dei prezzi multipli che col variare nel tempo e nello spazio del medesimo spettacolo, e col mutare dell'ambiente esterno ed interno, dei servizi accessori, del complesso di circostanze d'orario, di positura, eccetera, permette l'attuazione di infiniti programmi tutti formalmente identici, ma ben suddivisi in realtà in rigide categorie delineate in prezzi diversi, è la sola politica che permetta uno sfruttamento intensivo del prodotto, laddove in altri campi esiste uno sfruttamento estensivo. Ma qui si tratta di merci ricche da vendere a modico prezzo ed occorre la massima suddivisione.

Questa necessità di suddivisione, derivante come abbiamo detto dalla opportunità di dare la massima diffusione al prodotto film, influisce anche in caso di momentanee ed improvvise mutazioni nel computo e nel complesso dei costi, che dovrebbero portare logicamente a mutazioni nei prezzi di ricavo.

E vogliamo precisamente affermare questo: che ben difficilmente si potrà con profitto far risentire al mercato una diminuzione od un aumento dei costi senza incidere troppo sui risultati, specialmente se si vuol ottenere una dilatazione del mercato mercè un improvviso abbassamento dei prezzi. La consuetudine infatti che vede applicati bassi prezzi a film scadenti, fa subito pensare per quella pellicola che vede

applicata questa diminuzione, che si tratti appunto di uno di tali film, ed il risultato finale non è certo soddisfacente, e lo scopo non viene raggiunto.

Un aumento improvviso — sempre che non sia esagerato — raramente produce contrazioni nel mercato se non viene giustificato da una ben nutrita pubblicità.

Occorre però non mantenere sempre alti questi prezzi, ma dopo qualche tempo, ridurli quasi al livello primitivo per lasciar adito alle diverse categorie di partecipare allo spettacolo. È certo che questa politica non può essere ripetuta che a larghissimi intervalli e per singoli film, poichè in caso contrario si avrebbe il danno notevole di proiettare ai deserti per le prime giornate, fino a che, cioè, i prezzi non siano diminuiti come il pubblico desidera, e come sa anche che diminuiranno.

I MERCATI

Riguardo all'accezione del termine « mercato », ci riferiamo a quella più generale di gruppo di persone di cui alcune desiderano ottenere certe cose e di cui altre sono in condizioni di fornire ciò che occorre alle prime. Le ambiguità e le divergenze di significato, non ci interessano, quando già ci è sufficiente intendere questi gruppi come unità spaziali oltre che temporali (*).

IL MERCATO NAZIONALE

Il mercato nazionale pur nella sua stretta unità viene frequentemente ripartito per comodità di analisi e di esposizione in tre sfere nelle quali sotto alcuni aspetti si possono scorgere taluni poli di intensità: *a*) produzione industriale del film; *b*) distribuzione del prodotto; *c*) prestazione del servizio spettacolo.

All'unità di questo mercato, sulla quale pensiamo di insistere, va qui riportata la nostra attenzione. Unità questa che in alcuni paesi, come ad esempio l'America, diventa così intensa da spingere i produttori a farsi distributori o presentatori medesimi dei loro film. Unità che

(*) Le ambiguità di cui diciamo, e la definizione accettata, le riportiamo da MARSHALL *Industria e Commercio*, trad. Baffi U. T. E. T. Pag. 172.

anche in Italia non va dimenticata, perchè troppe volte nel nostro passato, le crisi speciali nei vari punti della catena economica, dal teatro di posa allo schermo, hanno portato sviluppi generali di una gravità che non va dissimulata. In Italia, malgrado alcune forti tendenze a tradurre l'unità di mercato in unità di organizzazione, le tre fasi si mantengono in fondo distinte. Grandi enti di distribuzione stanno fra il produttore e la sala, vigilati però da una attenta legislazione corporativa che si sforza con successo di dare al mercato cinematografico quella unicità d'armatura che sola può sostenerla. La vastità di questo mercato è uno degli elementi più importanti e vitali della cineindustria.

È questa un'industria di elevatissimi investimenti che debbono essere rapidamente ammortizzati, e che richiede quindi un campo distributivo tanto esteso da poter, attraverso la diminuzione dei costi unitari, dar vita ad un mercato prospero e vigoroso. I contatti fra dimensione d'impresa ed estensione ed intensità del mercato sono ormai non meno noti dei contatti fra dimensioni d'impresa e costi. Per questo è tanto affannoso, nella ricerca delle configurazioni produttive che possono tradursi in figure ottime di costi, lo sforzo per non essere soffocati da un mercato troppo ristretto. Le speciali interdipendenze che sussistono fra costo del film e valore anche artistico del film; tra valore artistico e diffusione, tra diffusione e condizione di mercato, tra condizioni di mercato e dimensioni d'impresa, tra dimensioni d'impresa e costi, indicano la complessità non sempre solubile del problema cinematografico. Ora però a queste strette congiunzioni economiche si aggiungono gli ostacoli legislativi costituiti dalle barriere doganali, che costringono gli stessi Governi, per la vitalità delle loro industrie del film, ad intervenire con accordi bilaterali e plurilaterali, nell'intento di non giungere ad un eccessivo indebolimento della forza creativa delle singole imprese dello schermo.

I privilegi di un estesissimo mercato nazionale ed anche di un vasto mercato internazionale, nel campo di un unico dominio linguistico e di tipo civile è consentito a ben poche industrie, l'americana ed in parte l'inglese. Negli Stati più ristretti, invece, fu ancora il Governo a dover supplire alle minorate possibilità economiche con provvidenze di vario genere, alle quali abbiamo accennato e sulle quali ritorneremo.

I CIRCUITI DI SALE

Eccoci ora ad un problema di grandissima portata, e che è ancora nuova espressione dell'unità del mercato cinematografico: quello dei circuiti di sale da proiezione.

Stabilire cioè se sia economicamente conveniente o meno per la produttrice avere un proprio circuito di sale da proiezione.

Noi siamo in linea di massima per la politica dei circuiti dipendenti direttamente, ma ciò è possibile solo in vasti mercati, in vasti paesi, in caso di forti imprese che possano assumere tutto il ciclo produttivo del film senza creare soprastrutture inutili o perniciose, e sovratutto senza risentire anzichè di un benefico allargamento dimensionale, di una esiziale ipertrofia economica che non ha altro risultato che il crollo.

In America, la vastità enorme del mercato, il più alto tenore di vita che permette l'esistenza di un maggior numero di cinematografi, la maggior velocità di circolazione del denaro ed altri fattori essenzialmente velocizzatori, permettono alle maggiori case produttrici di avere alle proprie dipendenze notevolissimi gruppi di sale nelle quali la proiezione dei film avviene esclusiva, ma si tratta anche di sale che — suddivise con particolari criteri — hanno il compito di assorbire le pellicole migliori, le medie, le scadenti, dando così a tutte il miglior contributo realizzativo; si tratta di circuiti di sale che per il loro numero, per la loro attrezzatura permettono ad un film che abbia in esse compiuto il giro normale di proiezione, di uscire normalmente ammortizzato di gran parte delle spese.

Questo rende possibile alla produzione americana di arrivare sui mercati esteri assai alleggerita rispetto alle industrie locali od a quelle altre che per la minor vastità del mercato non possono trovarsi in identiche condizioni. È certo però che gli ostacoli doganali, specialmente nelle nazioni che vogliono riportare alla fioritura la propria cineindustria, creano un appesantimento che finisce più o meno per pareggiare, od equilibrare le offerte, ma ad ogni modo il vantaggio iniziale della industria americana derivò appunto da questo, e di tale vantaggio essa si valse enormemente per sviluppare gli impianti, per ingrandire i propri giri d'affari eccetera. Insomma fu particolarmente in merito alla vastità del proprio mercato ed alla bene intesa politica dei cicli di sale che l'industria americana arrivò prima a quel grado di perfezione tec-

nica — anche se non artistica — e di potenza economica che ancor oggi insuperabilmente detiene.

L'utilità di questi circuiti l'abbiamo delineata, dovremmo ora dire se tale politica sia attuabile in Italia. Crediamo di no. Mercato relativamente ristretto, imprese ancora di troppo piccole dimensioni, e troppo lontane dal raggiungere forme sufficienti ed adeguate, tempi che non permettono certo tale raggiungimento in breve e con facilità, ed infine insufficienza del numero dei cinematografi — compresi anche quelli avvenire — che non permetterebbe un'utile immobilizzo e caricamento sulle spalle dell'azienda, quando si pensi anche — ed è decisivo — che non è poi assolutamente necessario cercare di salvaguardarsi all'interno dopo tutti i provvedimenti, i decreti, le discipline eccetera, che il Governo Fascista ha emanato ed emana precisamente a questo scopo.

Gli svantaggi che vengono creati alla impresa produttrice dall'esistenza nel suo ambito di un circuito di sale da proiezione, si fanno particolarmente sentire in periodi di crisi, quando la notevole quota delle immobilizzazioni grava con eccessivo onere sul complesso dell'impresa, che non trova forse adeguatamente di chè far funzionare profittevolmente le stesse sale anche ricorrendo alla concorrenza, vedendo così aumentare smisuratamente quel senso oppressivo di stasi di capitali che porta il suo massimo nocumento a quelle industrie che risultano formate come sarebbe una tale, di notevolissime immobilizzazioni, irrealizzabili, ed onerose per spese di manutenzione, riparazioni, eccetera.

Questi svantaggi puramente economici trovano per riscontro anche in campo diremmo qualitativo del prodotto un notevole svantaggio dei cicli di sale rispetto al livello spirituale dei film. La produzione che non teme la concorrenza per il fatto di avere già preventivamente organizzato un sistema di smercio può in certo senso lasciarsi un po' andare riguardo alla perfezione del prodotto, donde una diminuzione di quel tenore intellettuale di cui dicevamo.

Anche questo svantaggio però verrebbe in breve tempo a moderarsi — fino a scomparire — quando la diminuita affluenza alle sue sale — resa conscia la produttrice della inferiorità del suo prodotto — la costringerebbe a rimettersi a ben produrre. In sostanza quindi tolto il pericolo enorme che presentano i circuiti di sale in momenti di crisi, si vede come e perchè abbiamo inizialmente affermato l'opportunità per una impresa di costituirne. Riguardo alle nostre imprese formuliamo però quei dubbi d'utilità cui abbiamo accennato.

Rapporti con le altre industrie

Esistono nell'ambito del mercato generale di una nazione, intensissimi rapporti che correlano l'attività dell'una industria con tutte — si può dire — le rimanenti, poichè per la particolare raggiunta perfezione dell'organizzazione tecnica, della specializzazione industriale, ogni attività è legata a tutte le altre di una nazione per naturali e continui rapporti e scambi. Ma fra tutte le industrie che — posto come centro il cinematografo — sembrano gravitargli attorno in un vasto e complesso alone economico di interdipendenza, sono naturalmente alcune che per la loro particolare fisionomia risultano come le più vicine.

Da un elenco alfabetico delle industrie che il cinematografo chiama in attività per la realizzazione dei suoi prodotti è risultato un totale di circa un centinaio (*). Ovviamente non tutte entrano col cinematografo in eguale intensità, frequenza ed importanza di rapporti, ma riescirebbe vano ed inesatto il formulare in base a questa constatazione, una graduazione di rilevanza. Possiamo solo notare quali fra queste cento industrie ricoprono nella loro partecipazione alla creazione del film un ruolo di maggior rilievo. E sono anzitutto le industrie meccaniche, ottiche, elettriche, chimiche, che nell'allestimento dei loro prodotti, macchinari, strumenti, energie, pellicole, rivestono più notevoli caratteri di interdipendenza con il cinematografo. Interdipendenza, abbiamo detto, chè dall'una alle altre v'è trasmigrazione di fattori di reciproco potenziamento. Ma vi sono altre industrie che pure entrando in diretto contatto col cinematografo e ricevendo da esso anzi notevole contributo di sviluppo pure non possono essere comprese nella prima generica elencazione perchè i loro rapporti che rivestono bensì rilevante importanza non hanno quella consistenza intensiva e poderosa che hanno invece le altre. E sono queste, per citarne alcune, le industrie dell'artigianato, dell'arredamento, dell'edilizia, dell'abbigliamento, della moda, ecc.

Il mercato internazionale

La considerazione del mercato internazionale del film ci riporta inizialmente ad una constatazione: rilevare cioè la vastità della portata

(*) Dalla rivista « Cinema », n. 4, pag. 154.

internazionale del prodotto film, sia per il suo contenuto sostanziale, sia per la struttura industriale delle aziende.

Come abbiamo già avuto campo di notare, in tema di industria cinematografica esiste una particolarmente enorme sproporzione tra massa producente e prodotto vero e proprio, donde la necessità di dare al prodotto medesimo la massima divulgazione allo scopo di accentrare sul minimo numerale del prodotto la massima possibile concentrazione di acquisto.

Si rivela anche in questo caso una di quelle opportunità o meglio necessità del commercio internazionale, la cui distruzione attraverso una malintesa autarchia porterebbe a sprechi economici. Il commercio internazionale permette infatti all'industria di raggiungere le dimensioni che si rivelano le più economiche, sovratutto nel campo della configurazione dei costi.

Questa necessità, dunque, di trarre il maggior possibile sfruttamento intensivo del prodotto in base ad uno sfruttamento estensivo della massa dei consumatori, viene necessariamente a determinare imprescindibilità d'ordine intrinseco nel film che deve divenire oggetto di facile e completo soddisfacimento di gusti infiniti, essendo appunto riposto il suo successo sul numero complessivo del soddisfacimento di questi gusti.

Inoltre, come tutte le industrie che si rivolgono alla soddisfazione dei bisogni elevati di civiltà, v'è nella cineindustria l'urgenza di precedere il variare dei gusti, cioè giungere sempre in anticipo sulle nuove formazioni esteriori dell'animo umano, ben valutando anche e più particolarmente l'evoluzione degli ostacoli che commissioni di moralità, censura, divieti specifici eccetera, frappongono sul buon cammino d'un film in campo internazionale difficoltando coi loro intoppi anche la teorica sommatoria dei gusti di tutti i paesi allestita per sceverarne quelli più comunemente in essere, allo scopo di impostare sul complesso di essi la formazione del prodotto film.

Per una questione psicologica, poi, il film non deve mai avere troppo numerosi riferimenti alla vita reale, per non correre il rischio, di veder sminuito il suo valore e prestigio unicamente dal fatto di apparire come antiquato. E può apparir tale per elementi apparentemente di minima importanza. Va rilevato quindi come per il prodotto film la consapevolezza di una produzione arretrata (anche senza esserne per questo di qualità minorata) danneggi quel carattere di immediatezza che è il fondamento psicologico della visione cinematografica.

Riassumendo quindi in un unico concetto queste constatazioni, possiamo dire che la necessità divulgativa del prodotto film corrisponde per la sua soddisfazione ad una opportunità generalizzativa che informi il film alle masse degli spettatori, e nel contempo per la sua originalità informi le masse allo spirito dei film, il chè faciliterà la creazione di un singolare linguaggio, l'intendimento del quale è il presupposto del successo cinematografico.

Ciò porta immediatamente a rilevare la esistenza anche in campo di cineindustria di accordi internazionali, sia per scambi di film, sia per salvaguardie morali e politiche — essendo il film sempre inteso come una delle più forti armi — sia per scambi di capitali, di uomini, eccetera.

Naturalmente si tratta sempre di scambi nei quali è l'interesse degli uomini che crea il movimento e non quello superiore e mai neppure accennato della cinematografia o addirittura della nazione. In campo di industria è la concorrenza che muove e fa muovere gli elementi e non altro.

Gli scambi di film avvengono particolarmente in connessione con le politiche doganali dei vari paesi che messisi sul piede di guerra all'inizio della grande crisi, sembrano non avere alcuna intenzione di allontanarsene, continuando così in reciproci sistemi restrittivi e tutelativi. Primi fra tutti col nostro paese, la Germania e l'Inghilterra. Gli scambi di film servono quindi ad evitare che il divieto d'importazione crei uno squilibrio nell'offerta sul mercato.

Scambi di capitali avvengono specialmente in maniera più o meno forzata. In Italia ad esempio, per i film che escono dal contingente d'importazione è vietata l'esportazione della valuta corrispondente alle somme d'incasso. Quindi congelamento nelle casse delle banche di Roma di notevolissime somme, che le ditte estere si troveranno un giorno necessitate ad adoperare in qualche maniera, finanziando nostre industrie, venendo a produrre in Italia, eccetera, così insomma da muovere quei capitali che risultano per ora certo assai poco produttivi.

Scambi di uomini e di idee avvengono solamente per acquisti. E non v'è nulla di particolare.

Del rivoluzionamento portato in tutti i campi dello spirito e delle materie dalla conflagrazione del 1914, risentì la cinematografia oltre che per quegli aspetti strettamente collegati all'economia delle imprese, anche per taluni effetti, che la mutata e più sentita unità dei concetti nazionalisti, con il rapporto di causa, provocò iniziando quell'intervento

statale nella industria cinematografica che particolarmente in Europa fu uno dei più efficaci mezzi potenziativi.

Delle ragioni che spinsero, e spingono, gli Stati a portare alla cinematografia quell'interessamento che ne è spesso unica e vera ragione di vita, abbiamo detto, e non ci ripeteremo. Ci resta solo da osservare come in talune particolari nazioni, le più significative per la nostra analisi, si sia attuato e si attui questo intervento statale (*). Dalla forma meramente statale russa a quella americana di protezionismo, esiste una completa gamma di interventi che senza arrivare alla completa statizzazione della industria, dà tuttavia un contributo protettivo superiore al secondo esempio non limitandosi ad una generica protezione, ma intervenendo più direttamente con serie di provvedimenti legislativi che interessano tutto il complesso settore cinematografico e creano, dove non ci sono, le migliori condizioni economiche per il sorgere e svilupparsi della industria del film, ed in queste condizioni si trovano particolarmente col nostro paese la Germania e la Francia.

Il Governo americano invece ha posto in essere sovratutto due provvedimenti, uno protettivo ed uno potenziatore della cineindustria. Il primo che riguarda le tariffe doganali dei film mostra chiaramente un principio, che del resto non è nuovo, di difesa dalla eccessiva importazione. Il secondo provvedimento invece si attua mediante una diminuzione dell'onere fiscale, il che si ripercuote su tutto il sistema per la sua diretta influenza sull'ultima fase — prodotto spettacolo — incrementando la prestazione del servizio. Che ciò riesca di utilità non solo per la nazione ma anche per la concorrenza estera, non può impressionare la cinematografia americana. Tale alleggerimento fiscale si attua con la tassazione dei biglietti d'ingresso solo dal prezzo di un dollaro in poi.

La forma di intervento statale inglese non si differenzia di molto da quella americana salvo che per la particolare attenzione che il governo dovette dedicare alla necessità di spingere le banche al finanziamento di queste imprese che — in precarie condizioni — non potevano certo ben produrre, oltre la necessità di creare, veramente e propriamente, un'industria che praticamente non esisteva. Ma non è sufficiente potenziare un'industria quando si vuole che essa raggiunga con celerità elevate mète, occorre anche facilitarle il cammino iniziale, e fu per

---

(*) R. Maggi: *Filmindustria* ed. Pianezza - Busto Arsizio, pagg. 94-127.

questa ragione e con questa visione che si attuò un provvedimento destinato appunto a far trovare a questa industria un terreno più facile nel suo primo cammino. Il provvedimento inglese di cui è parola risente nella sua struttura e nella sua forma di attuazione di quelli simili attuati in altre nazioni, fra le quali la nostra. Si stabilisce in definitiva una quota, per solito crescente nel tempo, di film nazionali che i cinematografi debbono proiettare. Tale quota per l'Inghilterra fu inizialmente nel 1929 del 5 % e salì tanto da arrivare nel 1937 al 20 %. In seguito poi quando di questi provvedimenti si cominciarono a raccogliere i primi frutti si presentò per l'industria britannica il grave problema dei « Dominions », nei quali un'azione di forza non era possibile, e dove solo si potevano ottenere facilitazioni particolari. Si nota a questo proposito giustamente la difficoltà di una penetrazione concordata ed uniforme in quei numerosi Stati che formano l'Impero Britannico, difficoltà d'ordine linguistica, civile eccetera.

Come dicemmo il criterio di contingentamento non fu appannaggio degli inglesi. In Francia si stabilì nel rapporto da 1 a 7 il numero dei film francesi da esibirsi rispetto a quelli esteri. E ciò per la constatazione della quasi completa decadenza dell'industria cinematografica nazionale.

In base ad un'accurata legislazione, così come in Italia, si dovette però poi ben precisare cosa si intendesse per film nazionale. Formulato questo primo piano d'azione si pervenne ad una maggiore precisazione protettiva degli oneri fiscali e doganali.

La Germania fu senza dubbio una delle nazioni che maggiormente intervennero nella industria cinematografica e che vi intervennero con maggiore penetrazione. Vi fu anzi un periodo nel quale il Governo partecipava alla cineindustria con una somma di circa otto milioni. Si arrivò poi ad una statizzazione del cinematografo derivata dal fatto che il Governo aveva in mano le maggioranze azionarie dei principali gruppi, statizzazione che però deve essere intesa in senso di produzione privata. Contro l'importazione americana si provvide dapprima con un contingentamento ed in un secondo tempo con un sistema di compensazione che voleva importati film stranieri solo per un numero equivalente a quello dei film prodotti all'interno. Ma il sistema fiscale era stato male ritoccato e si dice al proposito della U.F.A. che dal 1924 al 1929 dovette pagare in aggiunta alle altre tasse quasi 23 milioni di marchi per tasse sui divertimenti e ne risultò che in quegli anni non vi fu distribuzione di dividendi, ma perdite.

Per quanto riguarda, ora, l'Italia, ci rifacciamo in parte a quanto dicemmo nel nostro precedente saggio sugli interventi bancari, notando come nell'esempio portato dalla nostra Banca Nazionale del Lavoro — Sezione Autonoma per il credito cinematografico — non è difficile vedere come l'intervento del Governo sia qualche cosa di più che un intervento platonico (vedi contributi del Ministero). Vi è infatti una cointeressenza viva e diretta che mostra chiaramente come ed in qual misura venga valutato il valore della industria cinematografica ed il contributo di civiltà, e di propaganda anche, che essa porta a una nazione. In particolare questo contributo è tanto maggiore quanto maggiore è l'ordinamento disciplinare dei Governi. Infatti è particolarmente in Italia ed in Germania, escludendo la Russia, che il cinematografo trovò nello Stato appoggi ed aiuti notevolissimi. Non ci riferiamo ora a tutti quei provvedimenti che possiamo chiamare indiretti in quanto che portano il loro potenziamento all'industria col limitare il carattere espansionistico della concorrenza, ma vogliamo anche solo riferirci alle situazioni determinate ad esempio da noi, pei primi, per le pellicole nazionali.

Si stabilisce infatti all'art. 7 della legge sulle provvidenze varie a favore dell'industria cinematografica italiana, che per ogni pellicola prodotta in Italia che presenti pregi di dignità artistica e di esecuzione tecnica, verranno dati ai produttori tre buoni di doppiato — numero portato poi a quattro. Valutando — ora che la tassa di doppiato è stata recentemente portata per le pellicole estere a L. 50.000 — si vede come ogni film italiano benefici sin dall'inizio, di una compartecipazione governativa di L. 200.000.

Inoltre con Decreto Ministeriale del 15 luglio 1937-XV si è stabilito quanto segue:

Articolo unico. — A datare dal 1° settembre 1937-XV la proporzione delle pellicole nazionali da programmarsi obbligatoriamente rispetto a quelle straniere è fissata ad una pellicola nazionale per ogni due pellicole straniere.

Il numero delle pellicole nazionali da proiettarsi obbligatoriamente in ciascun trimestre è fissato a cinque.

In tale maniera si otterrà quindi lo scopo di procurare alle pellicole nazionali il massimo numero di passaggi proprio nel periodo che segue il loro lanciamento sul mercato.

Indipendentemente dall'obbligo di programmare una pellicola italiana per ogni due pellicole straniere vige la norma che il numero minimo delle pellicole nazionali per ogni singolo locale non può essere

inferiore a 5 per ogni trimestre; di conseguenza il numero delle pellicole straniere non potrà superare il numero di 10. Se invece il numero dei film stranieri programmati viene aumentato, deve essere di conseguenza e proporzionatamente aumentato il numero delle pellicole nazionali da programmarsi.

Quale aiuto ciò significhi è evidente. Si potenzia l'industria, si facilita il commercio, e ciò non può essere solamente per una funzione di propaganda, ma anche e particolarmente per una dimostrazione di possibilità e di superiorità della industria italiana, in ogni campo, a petto con quella straniera; tutto ciò oltre al fatto economico di limitare un'importazione gravosa e incrementare una esportazione vantaggiosa.

Ma le provvidenze non si fermano qui. Esse contemplano — come vedremo — anche i contratti di noleggio, stabilendo che le condizioni di noleggio delle pellicole nazionali non possono essere meno favorevoli di quelle che attualmente si praticano per quelle di produzione estera di pari importanza.

Ma di maggiore interesse per noi sono le norme di cui alla legge 13 giugno 1935 sulla concessione di anticipazione a favore della produzione cinematografica italiana.

Tale concessione di anticipazioni è subordinata anzitutto (art. 6) all'accertamento della idoneità finanziaria e tecnica del richiedente e della ditta noleggiatrice. Lo Stato entra perciò in merito alla realtà della creazione del film costituendosi finanziatore diretto. L'anticipazione non può (art. 3) in alcun caso superare l'importo di un terzo della spesa direttamente inerente alla produzione della pellicola, ed è corrisposta gradualmente a misura del bisogno, con le modalità stabilite nell'atto di concessione. Il ricupero avviene con quote di noleggio. Le domande vengono presentate al Ministero della Cultura Popolare: notevole questo fatto che dimostra un interessamento artistico e propagandistico del Governo oltre che industriale e finanziario.

Oltre a queste partecipazioni dirette in imprese private lo Stato italiano cura anche il suo interessamento in imprese pubbliche quali ad esempio l'Istituto L.U.C.E. Ma si tratta di partecipazioni che esorbitano dal campo industriale per andare essenzialmente in quello educativo e propagandistico (*).

(*) Con recente provvedimento legislativo riportato nei « Documenti » di « Bianco e Nero » A. II, n. 7, è stato stabilito un premio speciale ai produttori, proporzionale agli incassi del film. Tale premio va dal 12 % ai film che incassino fino a 2.500.000 lire, al 25 % a film il cui incasso superi i 5.000.000 di lire.

La concentrazione nella industria cinematografica

Vediamo ora in forma succinta il problema della concentrazione nella industria cinematografica.

A tale proposito occorre anzitutto formulare una domanda iniziale e ad essa possibilmente rispondere. La domanda è se nella industria cinematografica è posto per una concentrazione, ed ammesso che vi sia, di quale forma di concentrazione si tratti. Alla prima domanda è facile rispondere, per la medesima struttura della impresa cinematografica, dato che: « lo sviluppo della concentrazione industriale è possibile e facilitato dal grado di perfezionamento organizzativo delle industrie anche quando i progressi tecnici abbiano notevolmente attenuata la dipendenza territoriale dell'industria » (*). Abbiamo citata questa frase perchè si confà assai precisamente alla cineindustria che vede sovente una concentrazione assai suddivisa nel tempo e nello spazio. Produzione, noleggio ed esibizione, sono le tre fasi che vengono sovente riunite negli esercizi di un solo organismo che amministra studi, agenzie, cinematografi. I vantaggi di una concentrazione industriale cinematografica non deve essere intesa come sola possibile in senso verticale, ma bensì, anche ammessa e riconosciuta in senso orizzontale (**); sono evidenti in tutto quell'apparire di vantaggi, di diminuzione dei costi, di razionalizzazione dei consumi, di snellimento nelle funzioni finanziatrice delle banche, di prevenzione dei rischi eccetera, eccetera, che sono anzi — questi vantaggi — specifici fattori incentivi di concentrazione. Posto ora dunque che in campo di produzione cinematografica la concentrazione non solo è possibile ma è larghissimamente attuata, rileviamo subito come per la forma, malgrado talune inesatte espressioni, l'esperienza si sia particolarmente rivolta alla costituzione di « gruppi industriali » riuniti sia verticalmente che orizzontalmente. Ed intendiamo definire per gruppi industriali: « quelle unioni di imprese dirette a potenziare il grado della propria efficienza produttiva onde meglio resistere alla concorrenza » (***).

(*) A. Marshall: *Industry and Trade*, pag. 169 in F. Vito: *I sindacati industriali*, pagina 52.

(**) Osserva infatti il Maggi (op. cit. pag. 81) che a questa constatazione si arriva con l'osservazione di talune specializzazioni in tema di « tipi » di film realizzate da talune imprese.

(***) F. Vito, *op. cit.*, pag. 227.

La costituzione di tali gruppi industriali ha però portato sino dalla sua prima formulazione alla elencazione di alcuni nocivi effetti che sul complesso e sul particolare dell'industria tali gruppi avrebbero forse potuto far pesare. Anzitutto è parso di poter affermare che, dato il naturale progressivo avvicinarsi dei gruppi, in campo di produzione, ad una tecnica di razionalizzazione, si rischiasse di arrivare ad una standardizzazione del prodotto che intesa come riduzione dei tipi e meccanicizzazione della fase realizzativa avrebbe portato in tema di cinematografia ad un notevole abbassamento del tenore artistico del film.

E questo timore non dobbiamo ritenere insussistente — a quei tempi — od errato — oggi — nella sua constatazione di realtà, quando si faccia un qualsiasi confronto tra le produzioni dei paesi a concentrazione attuata notevolmente e quella dei paesi in regime di libertà. L'America infatti ci appare con la peculiare caratteristica di una meccanicità di film che seppure ha taluni aspetti commendevoli, pure non è per la industrializzazione a quell'altezza artistica che si vorrebbe, e che solo i film europei sanno raggiungere, quando ne abbiano i mezzi tecnici. Si dice poi del timore che la concentrazione agisse sfavorevolmente sui noleggiatori ed esercenti cinematografici (*). Ciò forse per una concentrazione orizzontale, ma essendosi con l'una attuata sempre anche l'altra in altro senso, creando una viva concorrenza stimolatrice fra noleggiatori ed esercenti indipendenti, e gruppi, si è visto svanire questo timore, nella ripresa normalità del ritmo degli affari. I pericoli particolari della concentrazione cinematografica americana, altro non sono che la ripetizione dei pericoli di ogni altra concentrazione d'oltreoceano che vede troppo sovente raccolte nelle mani di uno solo, o pochissimi individui enormi energie e ricchezze col risultato oltre che di lasciare alla mercè di un solo uomo troppa forza di una nazione, anche di fomentare il rischio di veder crollare un'impresa per il crollare — anche definito dalla morte — di un solo individuo.

Vediamo ora del fenomeno della concentrazione in campo di industria del film, l'aspetto di due industrie che particolarmente interessano: l'americana e la tedesca.

In America la spinta decisiva al fenomeno della concentrazione venne dalla larga partecipazione finanziatrice delle banche che, per prime in questo paese, compresero della industria del film quelle essen-

(*) Macci *op. cit.*, pag. 93.

ze che solo più tardi si compresero in Europa. Le banche poi, vedevano logicamente con benevoli occhi questo concentrarsi ed accentrarsi delle attività, per il fatto che nella diminuita concorrenza e nella più allargata cerchia degli affari, era attuabile coi vantaggi propri della diminuzione dei costi e potenziamento dei ricavi una vera facilitazione al controllo presso gli enti finanziari. Alla concentrazione ancora più intensa si arrivò nel periodo della crisi economica del 1929-30 che vide la scomparsa di gran parte dei piccoli organismi rimasti in vita a fianco dei grossi gruppi.

Giustamente si osserva poi quale impulso nuovo al fenomeno della concentrazione americana abbia portato più l'avvento del sonoro che dava nelle mani di talune società elettriche americane il controllo degli apparecchi e delle patenti per la ripresa sonora. La necessità di ottenere tali apparecchi venne assai risentita quando ci si accorse che fatalmente il periodo del film muto era da considerarsi chiuso, dato il nuovo progresso tecnico. L'imposizione poi che i detentori delle patenti facevano acciocchè oltre all'acquisto degli apparecchi da ripresa i produttori incrementassero — con l'obbligo di proiezione su detti apparecchi — anche quelli di proiezione, intensificò anche nel senso verticale quella concentrazione che si veniva attuando in senso orizzontale sotto lo stimolo di accaparrarsi le necessarie patenti del nuovo sistema tecnico di film.

In Europa però alla concentrazione si doveva arrivare solo più tardi, appunto per quell'assenteismo bancario di cui facemmo menzione, che lasciò in balìa a sè stesse le imprese cinematografiche. In Germania, particolarmente, si era però venuta attuando se non una concentrazione per lo meno una forma di allargamento di azione di qualche gruppo che dedicava i proventi notevoli dei primi esercizi allo sviluppo della propria attività. Uno di questi gruppi fu l'U. F. A. che assunse una posizione predominante, attuando in un secondo tempo il vero e proprio fenomeno della concentrazione, sia in senso verticale che orizzontale. Ma le vicende del marco dovevano assai notevolmente influire su questo organismo che dovette entrare in rapporti assai stretti di compartecipazione finanziaria con taluni gruppi americani. All'avvento del sonoro poi, si verificò in un certo senso il fenomeno americano dell'accaparramento dei brevetti da parte delle società elettriche; tuttavia per l'intervento del governo e per un sano spirito di unità nazionale mirante ad arginare il pericolo della concorrenza americana si venne facilmente ad un accordo fra le imprese detentrici dei brevetti e

le imprese cinmatografiche, accordo che per talune circostanze di errata valutazione venne a sortire risultato inferiore a quello cui era destinato. Intanto la necessità di scambiare i prodotti da una nazione all'altra faceva sentire l'urgenza di trovare un sistema unico di sonorizzazione che permettesse uniformità d'impianti nelle sale da proiezione. E fu con questo incentivo che si riallacciarono quegli accordi internazionali che, esistenti prima del sonoro, si erano dovuti interrompere per il rivoluzionamento portato dalla nuova invenzione.

Fra i gruppi tedeschi della Tobis-Klang ed i gruppi americani si formò allora un accordo che assunse — si afferma (*) — l'apparenza del « cartello » e che del cartello ebbe la fisionomia.

La distribuzione del prodotto-film - Noleggio ed agenzie

Come abbiamo già rilevato in altra parte, una particolarità della industria cinematografica è questa: di non far seguire la vendita alla produzione, e di arrivare invece alla esibizione al pubblico — che potrebbe essere il processo di vendita al minuto — mediante il noleggio. E diremmo meglio mediante la distribuzione a noleggio.

Vedremo anzitutto quali furono inizialmente le cause che portarono a questo particolare svolgimento nel meccanismo degli affari cinematografici (poichè non sempre nel tempo si procedette al noleggio) e quali permangano tali cause.

Inizialmente, alle origini cioè della produzione cinematografica, quando ancora non si poteva parlare di industria, ma più propriamente si doveva parlare di artigianato intendendo questo termine con l'accezione più formulata e comune di una condizione del lavoratore indipendente che esercita da solo o con l'aiuto di poche assistenze una piccola attività industriale, non si procedeva al noleggio, come accennammo, bensì alla vendita del film, che gli esercenti le sale rilevavano in proprio, non per trarre da essi film diretto lucro, ma solo per aumentare l'interesse delle altre rappresentazioni che normalmente trovavano svolgimento nelle loro sale.

Possiamo quindi dire (**) che al noleggio si arrivò quasi involontariamente, quando, aumentato gradatamente ed enormemente il nu-

(*) Maggi *op. cit.*, pag. 91.
(**) Maggi, *op, cit.*, pag. 69.

mero degli affari, stabilito un ritmo di produzione tale da permettere l'esercizio di sale ad uso esclusivamente cinematografico, constatato l'interesse oramai accaparrato del pubblico, e non più rivolto unicamente alla novità dello spettacolo ma anche alla sua qualità, si creò nel mercato la necessità di accentrare le piazze di rifornimento ed intensificare di riflesso la produzione per rendere più spedito il movimento degli affari ed adeguare alla richiesta il ritmo di produzione.

Si crearono così delle agenzie di noleggio che, intermediarie tra il produttore e l'esercente, acquistavano il film per poi distribuirlo a noleggio secondo criteri non più unicamente basati sullo sfruttamento per località (cinema ambulanti) o sfruttamento per tempi (gli esercenti infatti che avevano acquistato dovevano necessariamente tenere in cartello i film sino alla copertura delle spese — almeno — d'acquisto), ma che basati sui due criteri uniti ed integrantesi a vicenda, permettevano oltre alla maggiore speditezza del rifornimento di cui dicemmo, anche quell'avvicendamento del prodotto che con le aumentate possibilità di ricavo vedeva in tale politica l'essenza della migliore condotta economica.

Non si era però così venuti ancora alla migliore sistemazione, e con un movimento creatore che si propagò con velocità ed intensità formidabile, in brevissimo volger di tempo il numero delle case di noleggio salì tanto da limitare nel disorientamento del mercato i vantaggi primi.

Inoltre v'era un altro fatto di origine e di effetti più economici e per questo più decisivi riguardo alle mutazioni, e vi era ancora la constatazione fatta dalle produttrici, della fuga o del mancato godimento di notevolissimi lucri cui pure ritenevano di aver diritto e che non potevano ottenere nemmeno con una difficilissima politica di continui aumenti dei prezzi unitari di vendita. In sostanza, le produttrici notarono la convenienza, non appena lo poterono per le raggiunte adeguate costituzioni, di intraprendere direttamente il noleggio dei film scartando quegli intermediari che seppure con le loro organizzazioni avevano portato il film ad una notevolissima divulgazione, pure sembravano un di più nel computo dei costi ed un impaccio in quello dei ricavi.

Ovviamente, non sparirono del tutto le agenzie di noleggio, chè non tutte le case produttrici si trovarono e si trovano in condizioni di tale potenza finanziaria da poter direttamente disporre della distribuzione; ancor oggi infatti vi sono molte ditte che appunto praticano il noleggio rimanendo, come allora, intermediarie tra esercente e produttore, ed inoltre — mantenendosi in contatto con l'esercente — vengono

ad adempiere a quella funzione di sondaggio che è di somma necessità per una industria che vive quasi unicamente dell'aderenza dei suoi prodotti ai gusti del pubblico, e che per il rimanente vive informando i medesimi gusti del pubblico alle sue produzioni. Fu questa un'altra delle ragioni che portarono fatalmente al processo di esibizione per noleggio; la necessità, cioè di dover appunto interpretare con la massima velocità nel tempo e nello spazio la tendenza del gusto di un pubblico quanto mai vario e differente, spostato e scaglionato a tutte le latitudini e longitudini, che vede il medesimo film con gli occhi diversissimi della sua psicologia, ed inoltre col variare del suo umore spirituale.

Questa industria infatti deve assolutamente seguire per la sua medesima ragion d'essere il mutare dei gusti di quel pubblico cui si rivolge, poichè i più elevati bisogni della civiltà per la loro stessa natura si trovano nella più aderente congiunzione coi gusti personali. La produzione in massa del prodotto film finisce per creare ed anche per subire una psicologia di massa il cui variare si ricollega ai fenomeni anche economici dei prodotti di moda. Si può infatti osservare che la particolare variabilità dei gusti in questi campi si ricollega con la minima portata degli ostacoli che derivano tra l'altro dal numero — pur vasto — dei beni succedanei, che però in campo di bisogni spirituali hanno certo influenza minore che non in fatto di necessità materiali.

Con il sistema a noleggio e col procedimento diretto, il produttore può infatti saggiare nei suoi riflessi di affluenza, il gusto e la tendenza delle più varie e numerose masse di spettatori, ed inoltre può, mantenendosi in tale diretto contatto, ricavare al più presto i risultati di questi suoi continui esperimenti informativi.

Questo lavoro di presa e mantenimento di contatto col pubblico non viene però unicamente fatto dalle agenzie dipendenti dalle produttrici, ed è ovvio, ma anche da quelle indipendenti che non raramente indirizzano la produzione delle case di cui distribuiscono i film, e che come sappiamo dalla pratica e come anche si afferma (*) sono unite ai produttori medesimi da una assai intima serie di interessi, che nasce e si esplica — ad esempio — sotto forma di finanziamenti che il noleggiatore fa al produttore onde realizzare un dato film. In tal modo l'attività del produttore è stimolata, il rischio diminuito, mentre il noleggiatore è a sua volta vieppiù spinto ad esercitare l'opera sua di intermediario ed a cercare sempre nuovi sbocchi di produzione.

(*) Maggi, *op. cit.*, pag. 68.

È insomma la necessità di avere unita per il più possibile produzione e distribuzione che crea questi stati intermedi tra assoluta indipendenza ed assoluta dipendenza.

Necessità che se è sentita dalle produttrici — come avvenne nei tempi seguenti al grande sviluppo — porta, come portò, alla istituzione di una intiera rete di agenzie di noleggio, e che se è sentita dalle grandi agenzie indipendenti, non raramente interessate all'esercizio delle sale da proiezione, porta a questi connubi finanziari che formalmente e sostanzialmente tendono all'unione più completa.

Unione che è attuata in America, dove le grandi produttrici hanno anche vastissimi circuiti di sale dove smaltiscono la loro produzione con sicura comodità.

Dei vantaggi e degli svantaggi di tali circuiti dicemmo in altra parte.

Per terminare su questo punto del passaggio dal sistema di vendita a quello a noleggio faremo ora alcune altre osservazioni.

Un tempo, agli inizi cioè, la possibilità di vendere il pordotto film era tra l'altro anche determinata dal fatto che il prezzo d'acquisto per l'esercente ed il valore economico del film erano piuttosto bassi. Onde il primo veniva per la maggior parte compensato nell'esercizio normale dello spettacolo. Ora però che il prezzo, così come il valore economico, sono notevolmente cresciuti in ispecie per i cinema di prima visione, non si potrebbe certo compensare nell'esercizio di un solo spettacolo l'acquisto del film, a meno che l'impresa produttrice non volesse stampare un numero stragrande di copie positive da diffondere a successivi scaglioni in relazione alle possibilità e necessità di mercato.

Ora la cosa appare istantaneamente come assurda dal punto di vista commerciale sovratutto per il costo assai elevato della copia che arriverebbe a rendere impossibile l'acquisto, anche a puro prezzo di costo materiale, da parte dei cinematografi delle ultime categorie. E non solo per questo — dunque — bensì anche perchè non si vede per quale ragione si dovrebbero ad un certo momento trovare sul mercato numerose copie inutilizzabili di uno stesso film, copie praticamente ed economicamente fruttifere, che finirebbero per andare al macero facendo svanire nel nulla le loro ancora notevoli possibilità di realizzo.

Un'altra soluzione ipotetica per aumentare le vendite senza noleggiare sarebbe la creazione di un mercato del film.

La produttrice cederebbe il film al cinema di prima visione, lasciandogli il monopolio sulla città, questo lo potrebbe rivendere a quelli di

seconda, eccetera, col mutare nel tempo e nello spazio il valore naturalmente diminuirebbe: sintomo il diminuire del prezzo unitario.

Ora se questo non si è fatto si è perchè ci sono alcune ragioni che vi si contrappongono.

Anzitutto il mercato di approvvigionamento per necessità dovrebbe essere almeno e solamente provinciale, poichè se è pur vero che un film viaggia in mezzo aereo pure è sempre necessaria una visione diretta per l'acquisto, ma v'è inoltre il fatto di veder poi dipendere il successo del film nei propri locali dal successo già riscontrato o dall'insuccesso subito negli altri. Donde la necessità di conoscere e rimanere al corrente dell'andamento delle precedenti proiezioni.

Ma quand'anche per un'organizzazione vasta e perfetta si fossero superate queste difficoltà rimarrebbe pur sempre il massimo ostacolo derivante dal fatto che le grandi produttrici vendono congiuntamente gruppi di film. E questa congiunzione o dovrebbe sparire già dalla prima visione, o quanto meno rimanendo raffigurerebbe un mercato a vendite congiunte logicamente inammissibile senza una elefantesca organizzazione, che null'altro risultato avrebbe che di complicare gli affari e quindi aumentare i costi.

Rimarrebbe poi da superare la difficoltà di valutazione del prodotto, difficoltà che si elimina attraverso il noleggio a percentuale, che per la sua natura elastica permette di risentire assai attutiti i colpi delle inevitabili sorprese che in caso di vendita porterebbero a gravi inconvenienti.

Distribuzione e rischi

Vediamo ora come si ripartisce — ed anche come si ripartiva — il rischio a seconda del sistema di distribuzione adottato.

Notiamo anzitutto come nell'industria cinematografica due diversi aspetti di rischio siano da rilevare.

Il rischio di produzione scadente, e quello di produzione che risulti poi non gradita al pubblico.

Per la natura loro, ambedue i tipi di rischio sono ben difficilmente valutabili a priori, poichè non sempre la produzione scadente sorte cattivo risultato presso il pubblico, e non sempre la produzione che tale risultato consegue appare subito come scadente (ed è forse questa una delle principali ragioni che portò il noleggio al sistema che vedremo poi del *blindbooking* o noleggio a scatola chiusa).

Impossibilità cioè di predeterminare non solo il valore del film in relazione alle sue particolari prerogative ma anche i riflessi del pubblico a suo riguardo.

Ad ogni modo praticamente il rischio si risolve nella sua unica forma di diserzione delle sale da parte del pubblico.

In caso di vendita del film, l'esercente che doveva trarre dalla sua sola sala il corrispettivo della spesa sostenuta doveva necessariamente continuare con la programmazione sino ad aver conseguita tale somma. Il rischio quindi gravava unicamente su di lui, che inoltre si trovava in difficoltà, nel caso di una eventuale rivendita, conosciuto che fosse il magro risultato del film stesso nella sua sala.

Indefinitamente tale sistema poi non si poteva protrarre, sia per non alienare completamente la clientela, sia perchè arrivava un certo momento nel quale il proiettare il film caricandolo ogni volta delle spese generali di luce, manutenzione, affitto, amministrazione, cassieri, maschere, ecc. diventava non solo improduttivo ma anche causa di perdite. Ed era meglio allora sospendere le rappresentazioni non appena il numero degli spettatori al giorno non permettesse almeno — ricavate le spese generali — di trarre una piccola quota di ammortizzo per le altre spese.

Il rischio era dunque completamente addossato all'esercente che si rifaceva imponendo la sua volontà nella stipulazione dei contratti con l'esito di retribuire assai poco gli editori di film, che a loro volta per mancanza di capitali abbondanti si trovavano a dover fare film di poco valore, contribuendo a render magri ed incerti gli incassi.

Al danno di questo ciclo vizioso ovviarono alcuni film che ottimamente riusciti e piaciuti enormemente al pubblico, crearono subito un nuovo afflusso di danaro inaspettato del quale usufruì direttamente — è vero — l'esercente, ma al quale non fu certo estraneo il produttore che — per le ragioni di partecipazione che dicemmo — subito creò il meglio, ed il ciclo si ruppe tanto da portare al noleggio prima e al noleggio diretto poi. Segno questo che le probabilità di notevoli inaspettati lucri furono valutate maggiori di quelle di insuccessi e di « deserti ».

Col sistema del noleggio pur nelle sue varie forme che esamineremo più avanti, l'esercente non si trova sempre coperto, mentre quasi sempre in tale situazione si trova il produttore. E questo a nostro avviso avvenne per l'invertirsi della situazione di predominio cui accennammo sopra. Era inizialmente l'esercente a dettar norma al produttore: il cinema aveva poco sviluppo, l'offerta superava sempre la domanda,

questa poi era intermittente, e malsicura; era insomma l'esercente come si è detto a stabilire le condizioni del mercato. Ora invece che all'aumento della produzione — aumento favoloso — ha fatto riscontro un aumento proporzionalmente superiore dell'esercizio delle sale, è l'esercente che deve correre alla ricerca dei film da proiettare, che deve cercare di entrare nei circuiti delle grandi produttrici — abbondanza di capitali è quasi sempre possibilità di film ottimi — che deve insomma procurarsi non solo il prodotto ma anche per quello che gli è possibile la priorità di impegno sul prodotto. Enorme valore avendo il fatto di trovarsi a possedere il film in prima piuttosto che in seconda visione.

Ora quindi per la situazione di privilegio nella quale si vengono a trovare i produttori, si sono stabiliti e sistemati gli affari del mondo cinematografico in strati di prima, seconda ed ulteriore visione, si sono formati poderosi organismi di esercenti, i quali naturalmente si accaparrano la migliore produzione per il fatto di poter pagare più dei minori, ed inoltre ad esempio in un paese come l'Italia che vede sempre diminuire l'importazione dei film stranieri, questi grandi organismi per l'esercizio delle sale monopolizzano si può dire tutta la produzione estera di prima e seconda visione, restringendo il mercato, facilitando quindi le contrattazioni, e rendendo stabile il moto ondoso dei prezzi.

In sostanza quindi in posizione di predominio si tròvano ora i produttori, ma non è detto vi debbano sempre rimanere. L'aumento dei profitti da loro introitati va rivolgendo sempre più la mentalità dei capitalisti, che anche in Europa e pare anche in Italia, cominciano a rendersi conto che l'industria cinematografica è in fondo meno aleatoria di quello che sembra, e, specie se è fatta con sani principi direttivi — non col dilettantismo di troppa nostra produzione — può rendere notevoli profitti come e forse più di ogni altra industria.

Citando ora una frase del Maggi, tratta da un suo articolo apparso sul numero di maggio 1934 della « Rivista Internazionale di Scienze Sociali »: « ...Eppure la cinematografia è forse l'unica industria in cui si delinea sul nostro mercato una domanda che supera l'offerta... » siamo certi di aver chiarita definitivamente non solo la nostra asserzione ma anche la realtà della industria cinematografica.

Con questo rivolgimento di principi, nulla da meravigliare se fra qualche tempo la produzione cinematografica avrà raggiunto un'entità tale da soddisfare anche il suo insoddisfatto mercato. Ed ecco allora forse per un certo tempo gli esercenti riprendere il comando delle contrattazioni, fino a che in un altro tempo o si sistemerà con una crisi il

piano della produzione o si svilupperà quello della distribuzione. Ora, poichè ovviamente non si può protrarre all'infinito questo gioco di superamento e di accaparramento il limite verrà raggiunto ben presto.

Diciamo « verrà » perchè a nostro avviso il cinematografo non ha ancora raggiunta la sua massima divulgazione possibile. E non intendiamo solamente parlare del nostro paese ancora assai indietro sia dal punto di vista economico che da quello artistico.

Del resto qualsiasi statistica di produzione non parla che di continui aumenti.

Ed anche indirettamente ciò si può rilevare da una piccolissima statistica che ricaviamo dalla rivista « Schermo ». Essa riguarda lo sviluppo numerico subìto in America dai maggiori collaboratori alle pellicole cinematografiche. Senza addentrarci nelle distinzioni di attori, registi, soggettisti, notiamo che in totale nell'anno 1928, 444 erano i maggiori impiegati dell'industria cinematografica americana, che diventarono 535 nel 1932, e finirono a 1196 nel 1937. E solo dal 1936 al 1937 il totale dei pagamenti mensili si è elevato da dollari 1.500.000, a dollari 1.750.000.

D'altro canto sempre dalla medesima rivista rileviamo un'altra interessante statistica americana riguardante il numero dei posti disponibili nei cinema in proporzione agli abitanti delle varie zone esaminate.

Ecco l'ordine:

Los Angeles	7,0
Stati Uniti d'America (città) .	8,6
Stati Uniti d'America (campagna)	14,4
Inghilterra	15,33
Belgio	15,6
Francia	19,93
Spagna	22,38
Cecoslovacchia	24,20
Italia	29,71
Svezia	30,71
Svizzera	32,61
Germania	39,62
Polonia	124,0

Ora, pur riconoscendo che ben difficilmente in un paese come il nostro si potrà arrivare alla media di Los Angeles, notiamo tuttavia come

tra 29,71 e 7,0 vi sia pur largo spazio per uno sviluppo notevole del numero delle sale da proiezione.

E lo stesso dicasi per gli altri paesi, specialmente per la Germania. Noi non vogliamo pensare che tali statistiche americane siano false — nulla del resto ci meraviglierebbe se lo fossero — ma del resto il principio resta valido; poichè sappiamo ad esempio che ancora nel 1936 in Europa si sono aperti ben 6826 nuovi locali. E questo quando a taluni sembra che il cinema abbia raggiunto la sua massima divulgazione.

Possiamo quindi affermare che l'industria cinematografica è in continuo progresso e non troverà che molto tardi il suo punto massimo, dal quale calerà poi verso l'ottimo.

Ad ogni modo si ripeterà ancora e sempre il fenomeno di trascinamento da parte dell'offerta che fa aumentare la domanda (esercenti) e poi di questa che incrementa l'offerta. E fino a che punto non possiamo certamente dire, data anche la particolare potenza d'assorbimento del mercato.

Con tale affermazione non vogliamo però certo unirci a chi disse essere il cinematografo « industria elastica, senza limiti di consumo », perchè seppure come industria di moda essa può essere elastica, pure vi sono dei limiti fisici e dei limiti patrimoniali che stabiliscono entro ben determinati — anche se difficilmente ponderabili — termini le capacità di assorbimento del mercato. E dimostrazione di ciò è sia nella maggior affluenza al cinematografo nei paesi ricchi, e sia nelle stagioni fredde, ecc., elementi insomma che debbono venir presi in considerazione nel loro effetto determinatore delle capacità d'assorbimento.

Si pensi del resto, anche solamente in via volgarissima, all'utilità marginale degli spettacoli. Posto che un individuo vada dieci volte al medesimo spettacolo, non si può certo affermare che l'interesse per la decima volta sia uguale in termini di godimento pagato a quello per la prima, e solo se così fosse — o similmente — si potrebbe parlare di industria senza limiti di consumo.

E per ultimo si consideri il fatto che un individuo di media condizione sociale, che debba quindi — come tutti — lavorare per vivere non può certo andare più di tre volte alla settimana al cinematografo. Ed è già un altissimo limite questo, e ciò non solo per motivi finanziari, ma anche per materiale possibilità di tempo, chè non sempre alla sera egli è libero di andare al cinema, quando la sua condizione di vita lo costringa anche a mantenersi al corrente ad esempio del movimento librario e teatrale del suo paese.

Del resto ciò viene convalidato dalla statistica che premettemmo, ove si noti che la massima cifra di posti disponibili in relazione agli abitanti è di 7, il che significa esattamente un avvicendamento settimanale di spettatori, calcolando che un uomo normale — tranne i critici — non va al cinema più di una volta al giorno. E si parla già di un massimo.

Tipi ed organizzazioni di noleggio

Ma è tempo di parlare partitamente dei tipi e delle organizzazioni di noleggio.

È questo il secondo stadio del sistema di distribuzione del film che inizia come vedemmo con la vendita. E di questo secondo stadio possiamo effettivamente notare un'ulteriore suddivisione nel tempo. La suddivisione cioè di due periodi naturalmente non segnati con imprescindibilità, che mostrano però un ulteriore progredire ed affinarsi del processo del film di chiara natura evolutiva.

Dalla vendita si passa infatti in un primo tempo al noleggio a prezzo fisso, da questo al più complesso e più perfetto sistema del noleggio a percentuale. Ciò non significa però che ancor oggi non sussistano esempi notevoli di noleggi a prezzo fisso e talora anche di vendite di film; tuttavia il progresso c'è stato e non appena possibile viene attuato e sfruttato.

Analizziamo ora col Maggi (*) le caratteristiche essenziali di questi due tipi di noleggi che si susseguirono nel tempo in relazione particolarmente alla raggiunta maggior perfezione dell'organismo complesso di distribuzione ed alla superiore precisazione dei sistemi di controllo.

Occorre però fare prima una brevissima chiarificazione. Il concetto che ci ha portato a distinguere il noleggio a prezzo fisso da quello a percentuale è puramente un concetto di impostazione poichè oltre al fatto di esistere un terzo sistema che per avere in sè talune caratteristiche dell'uno e dell'altro — così appunto da chiamarsi misto ed a minimi garantiti — si può in campo di noleggi procedere ad ulteriori elencazioni sotto altri pure interessanti punti di vista.

Infatti se abbandoniamo il criterio della quota di corrispettivo per assumere quello della massa del prodotto, vediamo nascere nuove e ben

(*) Maggi, *op. cit.*, pag. 75 e segg.

diverse distinzioni che prescindendo dalla tecnica del ricavo assumono particolari atteggiamenti dalla politica di produzione, per necessità ed opportunità di cui faremo parola più oltre analizzando appunto i sistemi di noleggio dal punto di vista del prodotto.

Ma vediamo ora il contratto a prezzo fisso.

Si stabilisce con questo contratto di noleggio tra esercente e produttore o tra esercente e noleggiatore che qualunque sia il risultato che il film può sortire nella sua esibizione al pubblico la quota da corrispondersi dall'esercente sarà sempre identica. Ciò evidentemente permette il duplice iniziale vantaggio di conoscere con esattezza l'ammontare del ricavo per il noleggiatore ed il produttore e l'ammontare del costo per l'esercente. D'altra parte a questo vantaggio corrisponde per l'anelasticità del sistema una rigidezza eccessiva che mal distribuendo i rischi rende completamente estraneo il produttore o noleggiatore alle vicende del mercato lasciando all'esercente tutto il carico ed anche tutto l'eventuale profitto derivante da tali vicende nei prezzi di proiezione, per il fatto notevolissimo di vedere il produttore estraneo a quei frequenti fenomeni di imprevisti così caratteristici nelle industrie che si rivolgono al gusto del pubblico.

Si vede subito e chiaramente quali e quanti punti di contatto vi siano tra questo sistema e la precedente pratica della vendita del film. Ciò che muta e ciò che differenzia è unicamente il fatto che rimanendo il film di proprietà del produttore, è reso a questi possibile un lucroso avvicendamento in base a poche copie di uno stesso film. Ciò che prima era attribuzione dell'esercente al quale per sua natura e per l'organizzazione della sua impresa era assai difficile di realizzare per il meglio. Si può dir in fondo che anche qui si è venuti all'attribuzione dei compiti a chi era o si mostrava più adeguatamente preparato a superarli. Ed il mercato si svolge più snello e veloce.

Ma quel chè di rudimentale che vediamo sussistere in questo sistema di noleggio non è che l'imperfezione di cui ancora totalmente non si è liberato il mercato cinematografico. Imperfezione che verrà assai mitigata dall'avvento del noleggio a percentuale. Sia essa percentuale fissa o variabile, decrescente o crescente. È effettivamente, questo passaggio, un affinamento ed un perfezionamento che vede sovratutto come risultato, e forse come scopo, divisi più equamente e con maggiore uniformità i rischi e le eventualità sempre immanenti alla visione del film.

L'essere direttamente interessato al prodotto crea sicuramente nel produttore una spinta al meglio produrre e d'altra parte permette una

più agevole collocazione di quei prodotti che male sortiti, poco buoni risultati promettono.

Sulla necessità e sulle influenze — nocive — che la necessità di tali collocazioni provocò diremo più oltre quando appunto esamineremo i sistemi di noleggio con mutato obbiettivo.

Questo sistema a percentuale è quello di più diffusa applicazione per la praticità e per la comodità che esso permette ed attua sia nei riflessi del produttore che in quelli dell'esercente per il quale esiste anche quello che potremo chiamare costo della speranza. Ed è il fatto di rinunciare alla conoscenza preventiva di uno dei risultati d'esercizio, conoscenza possibile nel sistema a prezzo fisso — come vedemmo — per risentire, nella maggiore elasticità del sistema, degli sbalzi favorevoli ed anche sfavorevoli dei riflessi del pubblico; questa rinuncia ovviamente non è gratuita.

Il sistema di noleggio che chiamammo misto per la sua natura intermedia tra i due or ora esaminati, viene più comunemente individuato col nome di sistema a minimi garantiti. Con esso infatti l'esercente assicura una cifra fissa da pagare al noleggiatore, cifra che naturalmente è inferiore a quella che verrebbe stipulata in caso di contratto a prezzo fisso poichè in aggiunta ad essa si stabilisce anche una certa quota di percentuale sugli utili da dividersi tra esercente e noleggiatore. Anche questa quota — è inutile dirlo — è inferiore per il noleggiatore a quella che egli otterrebbe in caso di noleggio a percentuale. Si osserva generalmente (*) che tale sistema viene sovratutto adottato nei confronti di esercenti di minima importanza, che debbono cioè subire il peso del predominio dei produttori o dei noleggiatori. Infatti con tale sistema il noleggiatore si trova in certo qual modo al riparo fino ad un certo limite dalle eventualità del mercato, rimanendo pur tuttavia sensibile al possibile realizzarsi di notevoli imprevisti lucri.

Per tutti i contratti di noleggio il termine di riferimento per il calcolo dei pagamenti è il tempo per il quale viene impegnato il film, termine di tempo che può essere fisso o variabile a seconda cioè che l'esercente abbia o no possibilità di predeterminare in base a statistiche o congetture o in base ad imprescindibilità di avvicendamento di proiezioni entro qual periodo di giorni si verrà ad esaurire la potenzialità d'interesse del film. Oltre che in relazione al tempo la rata di noleggio

(*) MAGGI, *op. cit.*, pag. 77.

varia anche in relazione al periodo nel quale il film verrà dato in visione, tenuto distinto calcolo delle prime, seconde e successive visioni. Oltre a questi elementi entrano anche a determinare ed influenzare la rata le condizioni nelle quali verrà eseguito dalla produttrice il lancio del film mediante la campagna pubblicitaria. La diversa attrattiva nel tempo di un medesimo film viene assai chiaramente illustrata dal criterio organizzativo degli Americani i quali a questo proposito calcolano che il 75 % del reddito provenga dai primi 1250 contratti di noleggio, ed il 25 % dagli altri 8750. Di questi ultimi contratti si rileva bensì la costosità, ma è pure necessario sopportare tali oneri per poter trarre un profitto dalla produzione. Ora ricordando ad esempio come la Paramount nella sola America del Nord venga in contatto con 10.000 case d'esercizio di cinematografi si vede come il prodotto americano giunga al confine completamente ammortizzato, e tragga dal suo peregrinare negli altri continenti un ulteriore ricavo, col risultato ovvio di poter senz'altro battere in campo altrui la produzione del paese, che appare sul mercato necessariamente ancora gravata di tutte le spese e di tutti i costi di produzione.

Ed esaminiamo ora il problema del noleggio dal punto di vista del prodotto. Abbiamo più sopra accennato al problema che si presenta agli occhi del produttore riguardo ai film mal riusciti, o film che per il loro basso costo e quindi in generale, scarso valore, non possono certamente raggiungere quelle cifre d'incasso che altri di maggior valore raggiungono.

Non sempre dicemmo — tali film vengono prodotti per mera combinazione, sovente anzi vengono prodotti al solo scopo di sfruttare gli impianti, o di utilizzare scene o soggetti o attori che altrimenti graverebbero a peso morto sull'altra produzione. In sostanza quindi si tratta di film di valore mediocre od inferiore che non possono certo essere buttati sul mercato presentati come grandi film per non deludere il pubblico che ingannato una volta avrebbe sempre timore di inganno anche dove inganno non esiste, con quali effetti è facile immaginare, ma che d'altra parte, non si possono annunciare implicitamente come film scadenti per non correre il rischio di non ricavare alcun lucro. D'altro canto per quello che riguarda gli esercenti, occorre in qualche maniera imporli loro, chè altrimenti spontaneamente — non li assumerebbero in noleggio. Entra qui in gioco ancora una volta la supremazia nella quale si vengono a trovare i produttori rispetto agli esercenti. Il grande produttore infatti che produce nell'anno dieci, quindici film poderosi e

lucrosi ne produce poi almeno il doppio di mediocri. Tenendo ora presente come influisca il successo o l'insuccesso della prima visione rispetto alle successive, si vede come allo scopo di premunirsi contro tali rischi i produttori americani per i primi e poi quelli di tutto il mondo abbiano attuato un sistema d'imposizione che viene denominato *blindbooking* e *blockbooking* a seconda della particolare forma nella quale si risolve. Col *blindbooking* l'esercente s'impegna per tutta la produzione dell'annata, alla cieca come dice il nome stesso del sistema, senza cioè poter conoscere di che cosa si tratterà. Naturalmente egli conta che numerosi film buoni vi saranno certamente, ma dovendosi fidare sul numero di quelli medi e scadenti, dovrà stringere tali accordi solo con case di provata notorietà che non vogliono correre il pericolo di rovinarsi il nome con troppe produzioni scadenti.

Col sistema del *blockbooking* invece non è tutta una produzione che viene impegnata ma tutto un dato tipo di produzione specificata o col nome dell'attore o attrice principale, o secondo l'argomento o il carattere. Questo sistema è un po' meno violento del primo ma tuttavia non è certo un bell'esempio di correttezza in campo commerciale.

Tanto vero che talune legislazioni come l'inglese ed attualmente l'italiana hanno proibito tale metodo. Del resto gli esercenti avevano cercato di opporvisi costituendosi in gruppi e boicottando le produzioni. Il sistema allora mutò un poco nell'aspetto rimanendo invariato nella sostanza, benchè certo mitigato nell'effetto.

È in poche parole il cosidetto sistema dello *schwanzfilm* dei tedeschi, e del *film-locomotiva* degli americani.

Il principio informatore è il medesimo di quello del *blind* o del *blockbooking*, principio determinato come abbiamo detto dalla necessità di smaltire anche la produzione media o scadente.

Con questo sistema del *film-locomotiva*, il produttore che si trova in posizione di privilegio per il fatto di poter buttare sul mercato annualmente un certo numero di film di pressochè sicuro successo, si dispone a noleggiare agli esercenti questi film che saranno i migliori e che per lo più sono già in lavorazione, al patto che con essi l'esercente noleggi anche un dato numero di film medi o scadenti. « L'imposizione — si dice (*) — fatta all'esercente cinematografico non appare più così brutale come nel *blindbooking*, ma non cessa dall'esistere ». Ma in ogni

(*) Macci, *op. cit.*, pag. 73.

modo l'esercente che noleggia viene a conoscere sempre qualcosa di più che non con gli altri sistemi, che lo lasciavano completamente — o quasi — all'oscuro sul contenuto e il valore dei film per i quali s'impegnava al noleggio.

Oggi tuttavia pur venendo sovente applicati i diversi metodi esposti è preferito il sistema d'impegnarsi per un certo numero di film lievemente inferiore a quello totale prodotto dalla casa, con la possibilità di scelta. L'esercente in sostanza tende a svincolarsi per quello che gli è possibile dall'imposizione dei film scadenti, ma necessariamente non si potrà mai svincolare completamente per il fatto che è inammissibile poter procedere ad una intiera stagione di programmazioni basate unicamente su film di primaria importanza (i *super-special* o i *filmroad-shows* degli americani) poichè è ovviamente necessario che alcuni, e numerosi, medi e scadenti vengano programmati.

Si è pertanto stabilita la pratica di raccogliere tutti i peggiori film della stagione nel periodo estivo, che non vede grandi affluenze di pubblico e quindi permette di proiettare in rapido avvicendamento cercando unicamente di trarre dal pubblico abituale che non viene che assai raramente alienato, quel tanto di corrispettivo che è sufficiente per ammortizzare le spese, se già queste in precedenza non vennero ammortizzate durante la stagione buona.

Rileviamo a questo proposito una politica di « ripresa » che si è andata attuando in Italia in questi ultimi anni. Durante la stagione estiva vengono proiettati ancora i film che riscossero maggior successo durante la precedente stagione invernale, ciò ovviamente allo scopo di far funzionare le sale con un minimum di sicurezza perchè ben difficilmente un film come già anche dicemmo ripetutamente si esaurisce nel suo potenziale di sfruttamento. Inoltre è da ricordare che, dato il tempo remoto di programmazione, gli esercenti giungono ad ottenere bassi prezzi di noleggio. Ma noi siamo anche certi che a questa politica si è giunti sopratutto perchè in Italia la produzione non è certo sufficiente a soddisfare il mercato, anzi è molto lontana dal farlo e l'importazione che va sempre diminuendo finisce per creare uno sbilancio tale da rendere necessari quei piccoli rimedi di cui dicemmo.

Ma anche questa può essere semplicemente un'opinione.

GILBERTO LOVERSO

Appunti per un'interpretazione matematica della cinematografia

In un mio articolo, apparso sul N. 1 della rivista « Bianco e Nero » Anno 1938, ponevo le basi fisiche del problema dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia.

Affermavo allora che esiste un problema dello spazio tetradimensionale applicato alla cinematografia, in quanto è dimostrabile che lo schermo può essere considerato come la quarta dimensione dello spazio fittizio proiettato e, per analisi a posteriori del processo cinematografico, che il punto nodale degli obbiettivi è, in effetti, sotto taluni aspetti particolari, la quarta possibilità di evoluzione nel mondo reale.

Nello stesso articolo si parlava anche del tempo, considerato come quarta dimensione fisica dello spazio. Gli appunti che seguono tendono a dimostrare come la cinematografia possa provare la teoria matematica che lega il tempo allo spazio; che anzi solo in quanto sono possibili talune trasformazioni cinematografiche del tempo e dello spazio è possibile parlare di un problema pratico basato sulla tetradimensionalità del mezzo ambiente.

Limitando le considerazioni al fenomeno « tempo » si può affermare a mio avviso, che questa entità non deve essere considerata come

---

Ci sembra interessante questo articolo di Paolo Uccello che riprendendo su basi scientifiche i problemi del tempo e dello spazio in rapporto al contributo dato a questi stessi problemi dalla cinematografia, giunge a prospettare al cinema nuove possibilità, nuove sensazioni, nuovi procedimenti tecnici, non infecondi anche da un punto di vista spettacolare. L'acceleramento ed il rallentamento, così come, entro certi limiti, la ripresa coi microtòmi non sono fatti nuovi, ma visti sotto una nuova luce e sotto un determinato rapporto d'utilità, potranno costituire nel domani del film, strumenti d'espressione nuovissima. La parte introduttiva di questo articolo, si richiama ad alcune nozioni di geometria analitica, che appoggiano la successiva teoria, ma che non sono indispensabili alla comprensione di questa. Il lettore che non abbia molta familiarità col linguaggio matematico, potrà quindi sorvolare questa parte senza difficoltà, ed interessarsi egualmente alle osservazioni originali esposte successivamente nell'articolo, a partire dalla distinzione nuova che in esso si pone fra tecnica ed arte.

quarta funzione dello spazio in senso puramente fittizio ed areale, ma bensì come quarta dimensione reale di esso.

Lo scopo quindi di questo studio non è quello di dimostrare che il tempo *può essere* ritenuto come dimensione dello spazio, ma piuttosto quello di riportare la serie di fenomeni pratici, essenzialmente del campo cinematografico, che dimostrano *perchè* il tempo è una reale funzione dello spazio.

Considerazioni matematiche

Nelle argomentazioni e nelle dimostrazioni d'indole scientifica i tecnici ricorrono spesso al potente mezzo espressivo rappresentato dall'algoritmo algebrico. Ciò è dovuto al fatto di ritenere che la più certa conferma di un fenomeno consista nella rispondenza di esso alle eterne leggi fisiche e naturali.

Il procedimento prettamente logico delle scienze matematiche ha tuttavia urtato talora contro il metodo dimostrativo di taluni studiosi.

Così ad esempio è stato ingiustamente scritto: « Dire che la geometria euclidiana è vera o falsa non ha alcun senso (Poincaré) » e « Se la matematica dovesse morire per le contraddizioni di cui è piena, sarebbe morta da lunga pezza. Ma essa non ne muore perchè non si prova a pensarle; come un animale velenoso non muore del proprio veleno perchè non se lo inocula. Se pretendesse pensarle e darle come vere, quelle contraddizioni diventerebbero tutte falsità. (Herbart) »; ed infine « La matematica è una scienza in cui non si sa mai di che cosa si parli, nè se ciò di cui si parla sia vero. (Croce) ».

Naturalmente queste sporadiche asserzioni non infirmano la logica del procedimento matematico sopratutto perchè fatte da persone ignare della profonda e complessa concezione del metodo algebrico e scientifico. La matematica non è solo una scienza teorica nè solo una scienza pratica. Essa nel suo sviluppo si presenta come fine a sè stessa e non in vista delle sue applicazioni pratiche. Per non citare che uno solo dei tanti esempi ricorderemo che lo studio delle coniche precede di ben venti secoli la sua pratica applicazione al moto degli astri del firmamento. Giustamente il Severi afferma che « in generale la matematica anche se non trova un fine nelle applicazioni pratiche deve tendere ad un fine futuro in cerca di un progresso ».

Questa è la ragione per cui la dimostrazione che segue parte da un presupposto matematico che ha lo scopo di inquadrare in un ambito scientifico un argomento speculativo del pensiero.

Il concetto di dimensione

Nel cominciare lo studio della fisica ci si trova sovente dinanzi ai concetti fondamentali di spazio e di tempo ed alle rispettive dimensioni. E poichè questi appunti si riferiscono proprio ad uno studio delle proprietà di queste funzioni, con speciale riferimento alle loro dimensioni reali, è qui opportuno definire in modo incontroverso il significato di questo attributo.

Prende il nome di *dimensione* ogni fenomeno che dia luogo ad una determinata e ben individuabile possibilità di movimento. Un animale che possa muoversi secondo due coordinate definite, o sul piano determinato da esse, dà senz'altro l'idea della bidimensionalità del piano considerato; algebricamente si dice che lo spazio S è funzione di due variabili:

$$S = f\ (x,\ y)$$

Un oggetto in grado di muoversi nello spazio, secondo tre rette tra loro ortogonali, o nello spazio definito da tre coordinate fisse suscita in noi la sensazione dell'esistenza di tre dimensioni reali; algebricamente si dice che lo spazio S è funzione di tre variabili:

$$S = f\ (x,\ y,\ z)$$

Tralascio qui di parlare della quarta dimensione lineare dello spazio; essa è stata già lungamente discussa nell'articolo citato e le conclusioni alle quali si è giunti ne dimostrano la esistenza fittizia, ottenibile a mezzo di artifici, ricorrendo a considerazioni che non tengono conto della realtà dei fatti. Questa esistenza fittizia è tuttavia particolarmente interessante per la tecnica e non deve essere trascurata in quanto può dar luogo a risultati pratici veramente fecondi.

Interessa invece fissare l'attenzione sulla dimensione « tempo » che presenta caratteristiche assolutamente nuove e che, sulla valida scorta delle documentazioni del campo cinematografico, è atta ad aprire più vasti campi di ricerche.

NATURA DELLO SPAZIO E DEL TEMPO

I concetti di spazio e di tempo sono strettamente connessi al problema della loro natura e quindi alla possibilità di poterli convenientemente confrontare ed individuare.

La misura dello spazio si ottiene *per confronto* con un'unità convenzionalmente fissata.

La misura dello spazio si può ottenere:

a) *con metodi fisici;* ad esempio basandosi sulla prima legge del moto (Newton) che si enuncia nel modo seguente: « ogni massa abbandonata a sè si muove con moto uniforme », e cioè: « sono tempi eguali tra loro quelli nei quali tale massa descrive tratti eguali di spazio »;

b) con metodi basati sull'osservazione o sullo studio delle proprietà come ad esempio quello *per confronto* con unità convenzionali.

Per una convenzione universalmente riconosciuta il tempo viene misurato riferendolo direttamente alla rotazione della Terra attorno al suo asse e precisamente prendendo come ente unitario *il tempo* impiegato dalla Terra a compiere un intero giro (giorno sidereo), oppure l'intervallo di tempo interposto tra due successivi passaggi del sole allo zenit del luogo di osservazione.

Questa misura non è tuttavia esatta, nel rigoroso senso matematico, perchè tale rotazione non avviene con moto perfettamente uniforme. Una misura assoluta del tempo potrebbe ottenersi solamente per confronto con un moto che fosse invariabile nel tempo ed immutabile nello spazio.

In locuzione prettamente scientifica si può dire che la geometria può essere considerata la scienza del puro spazio, alla stessa guisa che l'algebra si deve considerare — con W. R. Hamilton — la scienza del puro tempo.

Riesce difficile indagare più profondamente la vera natura dello spazio e del tempo e dei loro reciproci rapporti ricorrendo a metodi diversi dalle speculazioni metafisiche che pur tuttavia ripugnano alla mentalità matematica; per tale ragione viene senz'altro presa in esame la tesi che questi appunti si propongono di dimostrare.

Tempo e spazio

Il tempo, nella sua concezione materialistica, è una serie ininterrotta d'istanti successivi a ciascuno dei quali noi facciamo corrispondere un numero che ne fissa l'epoca. Ciò sta ad indicare che il tempo è una grandezza fisica assoggettabile al numero, e che quindi è sufficiente fissare un'unità che sia immutabile per eseguirne le misure.

P. G. Tait, professore dell'Università di Edimburgo, nelle sue *Lezioni sopra alcuni progressi della fisica* dice:

« Le proprietà dello spazio (al quale, e non sappiamo il perchè, spettano come necessario elemento tre dimensioni), furono testè assoggettate ad accurate ricerche da parte di matematici di prim'ordine, come il Riemann e l'Helmholtz, e il risultato di queste indagini lascia finora il dubbio se lo spazio abbia, o no, in tutto l'universo le stesse proprietà. E per formarvi un'idea di che cosa s'intenda con un tal detto, immaginatevi un foglio di carta, il quale, potendosi riguardare come rappresentante uno spazio a due dimensioni, venga ripiegato a rotolo: alcune parti ne rimarranno piane, altre assumeranno una curvatura più o meno cilindrica o conica. Chi su questo foglio abitasse, benchè vivesse sopra uno spazio a due sole dimensioni, e per ciò, come possiamo supporre, fosse incapace di riconoscerne la terza dimensione, troverebbe però di certo una differenza quando egli passasse dai luoghi meno curvi del suo spazio a quelli che lo fossero maggiormente. Così è possibile che, per il rapido corso del sistema solare attraverso lo spazio dell'universo, noi giungiamo a poco a poco in regioni dove lo spazio non abbia esattamente le proprietà che riscontriamo adesso, e possegga una proprietà che, per uno spazio di tre dimensioni, assomigli quella che consiste nella curvatura per uno spazio esteso a due dimensioni sole: una proprietà, vò dire, che necessariamente racchiuda in sè un cambiamento di forma per una quarta dimensione nelle parti della massa, acciocchè s'adattino esse al nuovo loro luogo ».

Questo brano, tratto dalla traduzione del Dott. Angelo Emo edita nel 1887, pone in termini precisi il problema dimensionale che praticamente è rimasto, nelle sue linee fondamentali, invariato ed insoluto fino ai nostri giorni.

Proprietà delle dimensioni

È interessante notare come, in conseguenza delle idee espresse dal Tait anche la curvatura, sotto taluni aspetti, possa servire, nella geometria ordinaria, a dare una possibilità delle proprietà dello spazio ad *n* dimensioni.

Infatti l'esistenza della curvatura può dar luogo a fenomeni interessanti che fanno pensare come lo spazio sia definibile ad *n* dimensioni solo perchè queste sono sottoposte a determinate somme di correlazione, senza le quali detto spazio partecipa delle proprietà degli spazi ad $n - 1$ o ad $n + 1$ dimensioni.

In questa figura è riportato un classico esempio elementare di questo principio. Ivi è infatti rappresentato un animale il quale, per la sua conformazione fisica, può camminare sulla prima superficie curva ma resta immobilizzato sulla seconda; praticamente questa differenza, che dà o nega la ragione di esistenza di quell'essere, consiste solamente nella diversa curvatura delle due superfici.

Senza giungere quindi ad una vera e propria quarta dimensione, la curvatura può in taluni casi dare caratteri aggiuntivi alle tre dimensioni.

Una particolare forma di quarta dimensione viene da taluni trovata nei fenomeni della gravitazione. Essa infatti ha gli stessi caratteri d'una forza d'inerzia, agisce cioè su tutti i corpi indipendentemente dalla loro natura, solo in funzione della posizione che essi occupano nello spazio e nel tempo.

Alla stessa guisa che, ad esempio, la forza centrifuga si può ritenere una proprietà dello spazio e del tempo poichè si traduce matematicamente in formule ove intervengono queste funzioni, così pure la gravitazione può essere considerata come una proprietà analitica d'un sistema di formule chiamate *forme quadratiche di differenziali a* QUATTRO *variabili*.

Ciò equivale a dire che la gravitazione è una proprietà geometrica dell'Universo.

FORMA ELEMENTARE DELLA LEGGE DI RECIPROCITÀ

Premetto alcune particolari nozioni sulle proprietà che si riconnettono al concetto delle dimensioni del mondo tridimensionale. In pratica l'uomo è abituato ad individuare le sue tre possibilità di movimento con i nomi di larghezza, lunghezza e profondità. Ciascuna di queste parole designa, in altri termini, una ben definita direzione e quindi una determinata dimensione.

Volendo però studiare il preciso significato che queste tre dimensioni acquistano in rapporto con il soggetto che le stabilisce si è costretti a riconoscere che il loro valore indicativo è puramente arbitrario.

Valgono a tal proposito alcuni esempi elementari.

a) Il trinomio dimensionale non è riferito al soggetto che giudica. Infatti se io mi trovo dinanzi al mio scrittoio, per abitudine e forse anche per istinto, chiamo lunghezza del tavolo la maggiore dimensione della sua superficie superiore, larghezza la dimensione minore ed altezza la distanza che passa tra il suolo ed il piano superiore del tavolo.

Questa denominazione resta invariata comunque si sposti il soggetto e qualunque sia il rapporto reciproco tra le dimensioni del tavolo e quelle delle pareti o degli oggetti circostanti.

b) Il trinomio dimensionale non è scelto in rapporto all'oggetto. Si consideri infatti un palo telegrafico; se esso è disteso al suolo si dirà che è *lungo* tanti metri, se invece esso è piantato ritto nel suolo si dirà che è *alto* tanti metri. In questo caso le dimensioni sono dipendenti dal soggetto che giudica.

c) Il trinomio dimensionale non è funzione nè del soggetto nè dell'oggetto ma dipende solamente dalla sua posizione nell'ambiente.

Questo è il caso tipico degli oggetti immobili come ad esempio una casa, un muro di cinta, ecc.; nei quali le denominazioni delle tre dimensioni restano univocamente determinate dai rapporti di reciprocità che intercedono tra l'oggetto ed il mondo circostante.

Esempi simili se ne trovano a centinaia. Essi stanno a dimostrare come le dimensioni tipiche dello spazio tridimensionale siano tra loro intercambiabili senza che l'essenza intima della natura subisca alcun mutamento. Più precisamente potremmo dire, con altre parole, che il mondo nella sua essenza tridimensionale, è indipendente dal nostro pen-

siero (concezione materialistica della natura); questo ha attribuito alcune denominazioni arbitrarie alle tre dimensioni che in effetti continua ad usare per convenzione, o per istinto, od infine per abitudine.

Mentre la relatività delle denominazioni assegnate alle varie dimensioni dipende solamente dalla posizione, nello spazio, del sistema di assi coordinati a cui si riferiscono. Ovviamente il sistema, qualunque esso sia sarà arbitrario, obbedirà cioè ad una convenzione più o meno soggettiva, e più o meno universalmente accettata, ma essenziale è che si possa, come si può, affermare che: *determinato un sistema di assi coordinati, tra le dimensioni lineari esiste un principio di reciprocità o di intercambiabilità.*

FORMULAZIONE MATEMATICA DEL PRINCIPIO DELLA RECIPROCITÀ

Il principio della reciprocità ha avuto da lungo tempo la sua enunciazione teorica basata su presupposti scientifici.

I sistemi che definiscono il mondo o più genericamente la natura possono essere *galileiani* o no. Prendono il nome di sistemi galileiani quelli rispetto ai quali la legge d'inerzia segue la seguente enunciazione: « Un corpo non soggetto a forze persevera nel suo stato di quiete o di moto rettilineo uniforme ». Tutti gli altri sono sistemi non galileiani.

Il principio della reciprocità si enuncia in forma più completa: « I sistemi galileiani sono tutti equivalenti rispetto alle leggi della meccanica ». Ciò vuol dire che nessuna esperienza permette di distinguere un determinato sistema galileiano tra gli infiniti sistemi consimili e, traducendo in formule, si può affermare che le espressioni:

$$x=x'+vt' \qquad y=y' \qquad z=z' \qquad t=t'$$

rappresentano una *trasformazione di Galileo.*

Come conseguenza si ricava che: le equazioni che esprimono le leggi della meccanica rispetto ad un sistema galileiano non devono alterarsi se, in luogo delle variabili x, y, z, t si pongono i termini $x'+vt$, y', z', t' purchè si ammetta l'ipotesi che riguarda la misura del tempo e che prende il nome di *ipotesi del tempo assoluto.*

Tecnica ed arte

Per definire in coordinate cartesiane una qualunque superficie bidimensionale è sufficiente porre l'equazione:

$$f\ (x,\ y,\ z)=O$$

tra gli assi, tra loro ortogonali, x, y, z.

Con una scelta conveniente della funzione $f\ (x,\ y,\ z)$ è sempre possibile rappresentare, almeno teoricamente, una superficie di forma arbitraria, qualunque essa sia. Questa può anche essere lo stesso Universo, alla sola condizione che esso sia supposto immobile o, con locuzione matematica, che venga considerato in un istante determinato $t = t^{o}$.

È fuor di dubbio che nessun matematico cercherà di calcolare la funzione f che rappresenta l'Universo; che anzi non cercherà neppure di trovare la funzione f che definisce con esattezza un corpo limitato come ad esempio la sagoma del marmo che rappresenta la Venere di Milo; per il tecnico basta conoscere che è teoricamente possibile giungere ad una equazione algebrica che risponda alla tesi.

In questo asserto si trova la reale differenza tra arte e tecnica.

Differenza che si sintetizza semplicemente in queste parole che ne esprimono un esempio tipico: volendo dare una forma concreta alla superficie di marmo che deve raffigurare una statua, il tecnico pone la sua equazione e cerca di risolverla, ove gli riesca possibile, con metodo algebrico, l'artista invece giunge direttamente alla soluzione finale sorpassando, col suo genio e con la sua intuizione, tutte le laboriose fasi di ricerche e di calcolo necessarie nell'algoritmo matematico.

Nella maggior parte dei casi i tecnici ignorano tuttora il modo di giungere a soluzioni concrete e debbono limitare le loro possibilità alla enunciazione di una formula generica.

Il tempo quarta dimensione dello spazio

Nella rappresentazione del principio della reciprocità dovuto alle teorie di Einstein, si nota la presenza della funzione t, la quale viene più strettamente legata alle tre coordinate dello spazio di quanto non lo sia nella dottrina di Galileo e di Newton.

Lo spazio è un continuo a tre dimensioni. Ciò equivale ad affermare che è sempre possibile determinare la posizione di un punto di esso mediante tre numeri x, y, z, e che, dato un punto di coordinate x, y, z, è sempre possibile trovare un altro punto di coordinate x^0, y^0, z^0 la cui posizione differisca da x, y, z, di una quantità piccola quanto si voglia.

Il Minkowski, nel 1909, suggerì l'idea di presentare opportunamente, in forma grafica, una rappresentazione ove il tempo figurasse come quarta dimensione dello spazio. Il mondo dei fatti fisici del Minkowski, detto brevemente *mondo*, è per sua natura a quattro dimensioni nel senso spazio-temporale. Questo mondo è costituito dall'insieme di tanti avvenimenti ognuno dei quali viene individuato dalle coordinate x, y, z, t.

In esso è sempre possibile trovare un altro avvenimento, reale o pensabile, di coordinate x^0, y^0, z^0, t^0 la cui posizione differisca da quella precedente di una quantità piccola quanto si voglia. Questo equivale ad affermare che il *mondo* è un continuo a quattro dimensioni, e che il tempo è la vita dello spazio.

Il Prof. Guido Castelnuovo nel suo libro *Spazio e Tempo* così si esprime:

« Lo spazio-tempo è dunque unico, indipendente dall'osservatore. Ma per diversi osservatori varia, se così può dirsi, la scomposizione dello spazio-tempo in spazio e tempo tridimensionale, potendosi in infiniti modi scegliere l'asse dei tempi, con che resta determinata l'orientazione dello spazio.

Per il lettore, a cui l'analogia, sia pure superficiale, può giovare ricorderò che nella meccanica elementare la scomposizione di una stessa forza, di una stessa velocità, ecc. nelle due componenti verticale ed orizzontale varia secondo la posizione di un individuo sulla superficie terrestre, in causa del cambiamento della posizione della verticale. Come è soggettivo il concetto di verticale così è relativa, per l'osservatore, la la direzione dell'asse dei tempi o, in linguaggio fisico, la misura degli intervalli di tempo ».

Questo argomento ha interessato i fisici e gli studiosi in genere per molti decenni; tuttora non ne è meno vivo l'interesse.

Gli stessi scrittori non hanno trascurato di parlare di questo problema. A questo riguardo è molto interessante riportare le parole del Wells.

Nel 1895 H. G. Wells nel suo celebre romanzo *The Time Machine* (« Una esplorazione nel futuro ») espone in germe l'idea alla quale, quattordici anni dopo, Minkowski ha dato forma scientifica:

« Ecco qua una serie di ritratti della stessa persona ad otto anni, a quattordici, a diciassette, a ventitrè e via di seguito. Sono tutti, evidentemente, le sezioni o, per così dire, le rappresentazioni su tre dimensioni del suo essere a quattro dimensioni, che è una cosa fissa e inalterabile ».

Conclusioni teoriche

Quanto è stato detto fin qui ha lo scopo di chiarire e di preparare lo svolgimento della tesi che ho posto al principio di questi appunti.

Le conclusioni alle quali si è giunti fino ad ora sono le seguenti:

a) Esiste nella concezione degli studiosi la possibilità di considerare il tempo come quarta dimensione dello spazio. Si nota tuttavia una certa titubanza nel dare a questo concetto una base solida e documentabile, preferendosi sempre la formulazione algebrica priva di dimostrazioni al fatto reale che possa in forma certa dare una prova efficace.

b) È sempre possibile dimostrare che tra le dimensioni reali dello spazio esiste un postulato di reciprocità per il quale l'uomo può a suo arbitrio invertire la posizione degli assi di riferimento senza che nulla venga a cambiare nel mondo reale. Si può in altri termini considerare altezza quella che è lunghezza o viceversa senza che la natura dell'oggetto sia per questo comunque alterata, alla stessa guisa che una cassa parallelepipeda posata sul terreno si dirà alta un certo numero di centimetri se viene poggiata su un fianco diverso dal precedente.

Premesse tali proposizioni occorre dimostrare che:

Dato che il tempo è una dimensione dello spazio, che cioè è vero l'asserto che non esiste un'entità spazio-temporale ma solo uno spazio avente le dimensioni lunghezza, larghezza, altezza e temporaneità, deve essere possibile per esso l'applicazione del postulato della reciprocità; si deve in altri termini poter convertire il tempo ad esempio in lunghezza e questa in tempo senza che questa possibilità apporti mutamenti nel mondo esterno.

Occorre inoltre far vedere come la legge dei cataclismi, già riportata nel mio studio precedente, non viene in effetti ad interferire con le nuove nozioni qui discusse; chè anzi, mentre serve di base per la dimostrazione dei fenomeni sulle dimensioni lineari, può altresì essere utilmente ricordata anche in questo caso in cui la quarta dimensione dello spazio, presa in esame, non è una lunghezza ma una entità fisica.

Tale legge venne enunciata nel modo seguente:

« Un ente legato ad uno spazio ad *n dimensioni*, non può passare in uno spazio ad $n+1$ dimensioni senza che si avverino in esso dei *cataclismi*, senza cioè che in esso avvengano fenomeni che tendano a distruggere la naturale coesistenza delle sue leggi fisiche ».

Nel caso attuale non si tratta di aggiungere alle tre dimensioni note un'ulteriore dimensione ma soltanto di considerare un mondo, che noi accettiamo tale e quale esso è, in funzione di determinate coordinate.

Ciò nonostante, come avremo agio di studiare tra poco, molti fenomeni e molte esperienze sono state possibili solo in quanto si è riusciti a considerare il mondo fisico quale ente dotato delle dimensioni lunghezza, larghezza, altezza e temporaneità. In questi casi la legge dei cataclismi ha la sua validità piena seppure mitigata negli effetti. In altri termini ogni fenomeno che contenga come materiale di esperimento sia le tre dimensioni lineari che il tempo, dà luogo a risultati che non si ripetono mai spontaneamente e che come tali possono essere ritenuti manifestazioni evolutive della natura.

Un fiore considerato ente tridimensionale è qualche cosa di statico che può concepirsi simile a migliaia di altri fiori della stessa specie; lo stesso fiore supposto collocato nello spazio, preso ad esempio in un istante qualsiasi della sua fase evolutiva sullo stelo della pianta, è un ente dotato di tre dimensioni lineari e di una coordinata tempo che ne caratterizza una ben determinata manifestazione; esso non sarà mai simile ad altri fiori e non potrà mai più ripassare una seconda volta per quello stadio di sviluppo e di ubicazione che noi abbiamo precedentemente considerato.

Esempio di conversione del tempo in lunghezza

L'esempio di questa possibilità di conversione è dato dalla cinematografia intesa come mezzo di riproduzione delle immagini in movimento.

Consideriamo un fatto o, come lo chiama il Minkowski, un punto avvenimento e seguiamone la sua evoluzione nel tempo, per una durata arbitrariamente scelta, con una macchina da presa.

L'operazione da noi eseguita consiste nella proiezione retta delle tre dimensioni dello spazio su una determinata superficie bidimensionale (fotogramma), e nella conversione della durata dell'avvenimento in una successione di fotogrammi legati da un ordine stabilito ed immutabile, (si ricordi anche, a questo proposito, la definizione del tempo data più su come « serie interrotta di istanti successivi », il che, nel caso specifico può significare « fotogrammi successivi »).

Questa rispondenza rigorosa tra tempo e lunghezza del film è talmente sentita nel campo cinematografico, che è divenuto luogo comune determinare la lunghezza di una scena sia in minuti che in metri.

Il campo di speculazioni del cinematografo è illimitato, ricco di fenomeni ed ha l'incontrastato privilegio di assommare in sè quasi tutto il materiale scientifico che la nostra epoca ha prodotto in tutti i settori.

Le esperienze sulla esistenza di una quarta dimensione lineare dello spazio si possono dimostrare con la cinematografia: i fenomeni sul tempo quarta dimensione dello spazio, ci riportano nel campo cinematografico.

Sotto questo punto di vista lo stesso cinematografo deve rientrare nella legge dei cataclismi di portata ridotta. Ed infatti che cosa è essa mai se non una innovazione nei fenomeni della natura?

Che cosa fa lo studioso quando considera un avvenimento nell'istante $t=t^0$ che non sia la fotografia statica, fissa ed immutabile di un dato istante? La stessa cosa farà quando considera l'istante t' infinitamente vicino a t^0 e così di seguito.

In questa successione di fotografie che fissano un avvenimento per istanti molto vicini, lo studioso ritrova tutto lo svolgimento dell'avvenimento che gli interessa. E ciò facendo esso ho eseguito una ripresa cinematografica; esso ha contravvenuto a tutte le leggi della natura che vogliono che il tempo continui ad evolversi senza fine e senza ritorni; ha fissato per sempre la metamorfosi di un fatto convertendo in esso la sua fuggevole coordinata (tempo) in una più duratura dimensione (lunghezza).

Devo riconoscere che nella nostra epoca che ha già accettato il cinematografo come un fatto spettacolare, questo ritorno alle sue origini scientifiche, potrà non sembrare nè logico nè ragionevole. Ma se questa ipotesi di poter fissare in forma duratura il tempo fosse stata enunciata o concepita un secolo fa, quando cioè sarebbe mancata al

lettore di questi appunti anche la più lontana idea di uno spettacolo cinematografico nel senso attuale, la ripresa e la riproduzione di vedute in movimento sarebbe senza alcun dubbio apparsa come un cataclisma nei fenomeni della natura (si vedano a questo proposito le descrizioni dell'effetto prodotto sugli spettatori dalle prime proiezioni dei fratelli Lumière — in particolare da *L'arrivo del treno alle Gare de Lyon*, — e, più recentemente, l'impressione prodotta sui nostri indigeni in A. O. dalle prime rappresentazioni cinematografiche dell'Istituto L.U.C.E.). Questo carattere rimane immutato anche adesso; la cinematografia documenta e dimostra la imprescindibile unione del tempo allo spazio. Unione tanto più viva e profonda in quanto tutta l'opera cinematografica consiste appunto in un continuo evolversi dello spazio e del tempo sia come entità indipendenti sia come dimensioni interdipendenti.

Questo nesso intimo che collega in cinematografia spazio e tempo dà luogo ad alcune possibilità tecniche della massima importanza.

Infatti la velocità con la quale la pellicola viene proiettata non è di necessità eguale alla velocità di ripresa. In pratica può sussistere la più ampia libertà di scelta di dette velocità e per determinati rapporti tra velocità di ripresa e velocità di proiezione possono ottenersi i più disparati ed interessanti effetti.

Nella normale cinematografia spettacolare occorre dare alle scene riprodotte una durata eguale a quella che esse hanno in realtà; quindi, salvo casi del tutto eccezionali, la velocità di scorrimento della pellicola nella macchina da presa dovrà essere prevista eguale a quella che sarà in seguito adottata nel proiettore; ragioni tecniche che qui non sarebbe il caso di illustrare hanno consigliato l'unificazione di detta velocità in tutti i proiettori ed in tutte le macchine da presa di tutto il mondo, scegliendola pari a 24 fotogrammi completi al secondo.

Ma come abbiamo detto esistono casi particolari, solo eccezionalmente usati nella cinematografia spettacolare, ma più frequentemente adoperati nel documentario e nella cinematografia didattica e scientifica, in cui occorre distaccare momentaneamente lo spazio dal tempo per poter cogliere un lato particolarmente interessante della natura. Fino all'avvento della cinematografia l'uomo non aveva nessuna possibilità di effettuare questa scissione, e non è esagerato affermare che assai spesso egli ha perduto la conoscenza di talune importantissime manifestazioni che, appunto per essere legate al tempo, sfuggono all'analisi dei suoi sensi.

Il tempo, in realtà, sfugge al nostro controllo; l'uomo non possiede nessun mezzo per poter influire direttamente su di esso; non può accelerare il suo cammino alla stessa guisa che non gli è possibile rallentarlo.

Solo il cinematografo offre all'uomo questo mezzo, appunto perchè la macchina da presa riesce a convertire il tempo in lunghezza, e su questa più maneggevole dimensione lineare non è difficile eseguire tutte le modifiche che si ritengano opportune.

A tal proposito è assai interessante riportare quanto è stato detto su questo argomento dallo Spottiswoode in « Una grammatica dei film » (*).

« Seguire l'aprirsi di un fiore al mattino richiede la massima attenzione e pazienza; seguire il nascere di un fungo richiede un considerevole sforzo mnemonico per tener presenti gli stadi precedenti allorchè si sia passati a quelli successivi; seguire il crescere di un albero è impossibile se non paragonando molti alberi in diversi momenti del loro sviluppo. Grazie al cinema le cose non stanno più così: girando un fotogramma all'ora (invece di 24 al secondo) si aumenta di 90.000 volte la velocità reale, e, se è necessario, la si può aumentare ancora ulteriormente. In tal modo se si tratta di un processo continuo, non solo lo si può seguire come un fenomeno unitario (invece di doverlo in parte ricordare), ma si può anche registrarlo definitivamente. Il valore di questo fattore come strumento scientifico è quindi enorme ».

E più avanti:

« Ai nostri occhi un fiore rivela solo la metà della sua bellezza; un'altra metà e forse più ce la rivela la camera. I movimenti sinuosi dello stelo quando si volge con destrezza cercando il sole, i moti bruschi della corolla e l'appianarsi e lo stendersi delle felci, sono delizie che erano state immaginate dai poeti ma che mai prima d'ora l'occhio umano aveva potuto godere.

Quando si rallenti il movimento si possono chiarire altri fenomeni.

L'ascesa della luna nel cielo, lo svanire delle ombre notturne sul fianco di un monte, sono esempi simili a quelli già dati. Per lo scienziato essi sono perfettamente prosaici; ciò che prima si muoveva troppo lentamente per essere percepito è stato accelerato sino a divenir visibile. Ma al poeta ciò sembrerà una prova che tutta la vitalità che è manife-

---

(*) Confronta: « Bianco e Nero » Anno II N. 6 pagg. 79 e 80.

stata nel pensiero e nelle azioni degli uomini si estende anche alle piante e persino alle stesse pietre, le quali, ad occhi meno inceppati dal tempo che non siano i nostri, rivelerebbero un'attività simile alla nostra ».

La chiarissima e semplice esposizione dello Spottiswoode mostra, nello loro importanza reale, i problemi che sono connessi allo svolgimento della tesi in discussione. Il fatto stesso che sovente il tempo è di ostacolo ai nostri sensi nella valutazione dei fenomeni naturali è una diretta dimostrazione che tempo e spazio sono in realtà indissolubilmente uniti. L'aver mostrato che il cinema può modificare i vincoli che legano il tempo allo spazio equivale ad aver posto questa tecnica tra le manifestazioni che tendono ad alterare le leggi della natura (cataclismi).

Ma le possibilità del cinema non si arrestano qui. Il tempo inceppa i nostri occhi non solo in quanto molti avvenimenti sono troppo lenti perchè il pensiero umano possa seguirne tutto il completo sviluppo, ma anche per il fatto che esiste una non meno importante e vasta categoria di fenomeni che si avverano in un tempo troppo breve per essere studiati direttamente.

Così è quasi impossibile cogliere i rapidi ed agili movimenti degli animali, gli effetti dilanianti di un'esplosione su una massa di terra, il gioco delle goccioline d'acqua che si distaccano da uno zampillo e cento altri fatti comuni; d'altra parte esistono particolari fenomeni che sfuggono totalmente alla nostra vista come ad esempio le traiettorie dei proiettili d'arma da fuoco.

In tutti questi casi, con un processo inverso a quello prima accennato, la macchina da presa può essere utilizzata in modo da ottenere, all'atto della proiezione, il rallentamento dei movimenti; si può cioè facilmente ottenere quello che in cinematografia prende il nome di *primo piano temporale*.

Infatti, mentre il *primo piano spaziale*, o semplicemente *primo piano*, consiste nel portare oltre la loro grandezza naturale oggetti o parti del corpo umano sui quali si desidera attirare l'attenzione dello spettatore, analogamente il *primo piano temporale* viene effettuato rallentando opportunamente una parte significativa di un movimento in rapporto al resto del movimento stesso, in modo che, restando turbato l'equilibrio temporale della scena, l'attenzione dello spettatore venga istintivamente attratta da un particolare di essa.

Per mostrare le possibilità non solo di carattere didattico o scientifico ma anche spettacolare che si possono trarre dal primo piano tem-

porale riporterò due classici esempi tratti rispettivamente dallo Spottiswoode già citato e dal Pudovchin.

« Un rallentamento maggiore permetterà ad una massa di terra o di metallo di sollevarsi per un'esplosione, muovendosi lentissimamente nell'aria in direzione della macchina da presa e poi, per un subitaneo ritorno alla volocità normale, di scagliarsi contro l'obbiettivo ».

Ed il Pudovchin:

« Cercai di girare ed utilizzare la pioggia nello stesso modo... il lento battere dei primi pesanti goccioloni sulla polvere riarsa. Cadono dividendosi in granelli scuri. Il cader della pioggia sulla superficie dell'acqua: il subitaneo urto, una colonna trasparente si alza improvvisa, lentamente si abbassa, si placa in cerchi egualmente lenti ».

Come si vede non si tratta in questi esempi di un uso puro e semplice del primo piano temporale, il quale non varrebbe artisticamente di più di un normale primo piano spaziale; si cerca piuttosto di sceg liere i momenti tipici, sui quali si suppone che l'occhio ami soffermarsi, e di staccarli nettamente dal resto dell'azione variandone la durata di proiezione.

Sarebbe troppo arduo voler esemplificare tutte le possibilità pratiche e tutti gli ampi campi di sfruttamento che da questa tecnica possono essere tratti; ai fini di questi appunti basta di aver provato che è possibile modificare a mezzo del cinematografo la quarta coordinata dello spazio, come conseguenza della sua variazione in lunghezza; si è dato in tal modo al tecnico lo strumento per porre sotto il suo controllo tutte quelle manifestazioni naturali sulle quali l'uomo non saprebbe nè potrebbe in altro modo influire perchè legate al « tempo ».

Esempi di conversione delle lunghezze in tempi

La dimostrazione della tesi propostaci non sarebbe completa se non fosse possibile effettuare la conversione inversa, consistente nella facoltà di prendere una dimensione dello spazio tridimensionale e convertirla in tempo. Mi soffermerò particolarmente su tre esempi tra i molti che sarebbe possibile addurre.

1° esempio. — Alla stessa guisa che la ripresa cinematografica dimostra la possibilità di convertire il tempo di un avvenimento in lunghezza

di pellicola girata, la proiezione, che è il procedimento inverso della ripresa dà il modo di effettuare il cambiamento della lunghezza della pellicola in tempo o durata dell'avvenimento che si svolge con gli stessi caratteri dell'avvenimento reale di cui è documentazione.

2° *esempio.* — La cinematografia non ha sempre il carattere di narrazione di avvenimenti; talvolta il regista ne sfrutta le possibilità a scopo descrittivo. Occorre infatti descrivere, con frequenza nel film puramente documentario, e spesso nello stesso film spettacolare, un determinato ambiente indipendentemente dall'azione e qualche volta anche senza che in esso si svolga nessuna azione.

Queste possibilità sono presentate dai movimenti della macchina da presa, conosciuti col nome di « carrellata » e « panoramica »; movimenti che permettono al direttore artistico di attirare l'attenzione dello spettatore su determinate zone dell'ambiente che egli presenta successivamente e con lenta progressione.

In questo caso è logico supporre che il tempo di ripresa non debba essere considerato come tempo reale di svolgimento dell'azione ma solo come metamorfosi delle dimensioni dello spazio in durata o tempo di ripresa.

Come esempio pratico potremo ricordare, a titolo indicativo, una carrellata indietro effettuata su una lunga tavola imbandita attorno alla quale possono o no trovarsi degli spettatori; questo movimento di macchina può essere usato al solo scopo di attirare l'attenzione dello spettatore sulla dimensione lunghezza della tavola, convertendola in tempo di ripresa, senza che lo svolgimento delle eventuali azioni viste abbia alcuna importanza agli effetti della trama.

All'atto della proiezione avviene naturalmente la conversione del tempo di proiezione in lunghezza della tavola e cioè esattamente il fenomeno inverso di quello precedentemente ricordato.

3° *esempio.* — È questo forse il più interessante esempio di applicazione della cinematografia a fenomeni nuovi che nel momento attuale non trovano ancora applicazione neppure nel film scientifici o con finalità scientifiche.

Prima di parlarne ricordo brevemente alcune esperienze atte a far meglio comprendere la reale portata di questa esperienza.

Consideriamo, come esempio esplicativo ma non limitativo, un corpo allungato di natura qualsiasi: un sottomarino, una provetta di vetro piena di liquido, un insetto, e cerchiamo di studiarne la natura intima.

La ricerca della conformazione intima di questi corpi può esser fatta considerandone diverse sezioni dando cioè per ciascuna di esse un grafico illustrativo e la sua reale posizione nel corpo. Potremo così dire che in un punto del sottomarino, che si trova a due metri di distanza da prua, la sezione del natante è quella raffigurata in un certo disegno; che nella sezione del liquido contenuto in una provetta a due centimetri di distanza dal pelo liquido esiste una determinata distribuzione di corpuscoli od infine che nella sezione mediana di un insetto si vedono certi organi. Ma questo studio limita necessariamente le ricerche ad un numero piccolo di sezioni e deve essere rifatto per ogni gruppo di studiosi risormontando le difficoltà della ricerca che si ripresentano sempre nuove e sempre le stesse.

Si potrebbero anche conservare i disegni o le fotografie delle varie sezioni per servir agli studiosi successivi; è però noto come sia difficile di dare a mezzo di soli grafici cognizioni esatte sulla vera natura delle cose.

La cinematografia può in taluni casi essere di vero grande aiuto.

Prendiamo in esame il sottomarino e supponiamo di fare una ripresa eseguendo una carrellata che parta da prua e termini a poppa. Avremo in tal modo effettuata una ripresa del tipo indicato nel secondo esempio e cioè descrittiva dell'ambiente. Questo infatti si presenta per sezioni successive all'occhio dello spettatore che ha modo di conoscere la reale distribuzione e postazione dei macchinari e degli uomini. Naturalmente l'esempio non può essere molto efficace perchè non dà modo di valutare la natura e la distribuzione interna dei vari macchinari.

Consideriamo invece il liquido contenuto nella provetta. È noto che è possibile studiare alcune sezioni di esso anche non superficiali a mezzo del microscopio; quest'apparecchio infatti ha la possibilità di mettere a fuoco una sola superficie assai limitata in spessore; spostando verticalmente il microscopio nell'interno del liquido riesce possibile osservare lentamente, una sezione dopo l'altra tutto il materiale in esame.

Eseguendo una microcinematografia per tutta la lunghezza della provetta noi potremmo riuscire ad ottenere una successione, continua e lenta quanto si vuole, di tutte le sezioni del liquido; lo studio può considerarsi d'altra parte completo perchè chiunque veda la proiezione del film non avrà null'altro da imparare dalla visione diretta del liquido al microscopio.

Inoltre l'esperienza è una conferma palese della possibilità di convertire una dimensione dello spazio in tempo di ripresa e viceversa.

Quale è il fenomeno nuovo che questa esperienza presenta all'occhio dello spettatore? Supponiamo di osservare sullo schermo la proiezione di un film, che riproduca le successive sezioni di un liquido contenuto in dieci centimetri di altezza di una provetta, durante due minuti.

Noi avremo la sensazione che, durante questi due minuti, tutta la natura intima del liquido venga portata al nostro sguardo, potremo studiare i moti browniani dei corpuscoli in esso sospesi, valutare la concentrazione reciproca dei vari strati di liquido, penetrare in una parola nell'intimo segreto della materia. È un mondo nuovo, inusitato ed altrimenti inapprezzabile che si apre al nostro studio, i cui riflessi scientifici e pratici sono immensi.

È il vero cataclisma nella concezione della materia e nei metodi di indagine, un metodo che apre vastissimi orizzonti di ricerche e di studi.

Giunti a questo punto dell'indagine lo studioso si può porre il seguente quesito: è possibile fare con i corpi non liquidi uno studio completo come quello ora accennato?

Anche la risposta a questo interrogativo è affermativa.

I fisici sono in possesso da molti anni di taluni apparecchi denominati *microtòmi* i quali altro non sono che delle piccole taglierine capaci di eseguire sezioni molto piccole di determinati oggetti.

Prendiamo in esame un qualsiasi animaletto (larva, bruco, mosca, pulce, ecc.) e, dopo averlo opportunamente preparato, sezioniamolo mediante un microtomo in fettine dello spessore per esempio di un millesimo di millimetro. Considerata la estrema sottigliezza delle sezioni si può affermare che noi abbiamo distrutta la dimensione lunghezza dell'insetto.

Le sezioni così ottenute ed opportunamente sistemate per successioni, realmente rispondenti alle sequenze di taglio, vengano riprese cinematograficamente in modo che ad ogni fotogramma corrisponda una di esse e che ciascuna prenda rispetto al fotogramma la identica posizione e direzione della precedente.

In questa operazione si viene in effetti a ricostruire la lunghezza dell'animale dando ad essa la dimensione lunghezza del film.

All'atto della proiezione, l'occhio dello spettatore vedrà le sezioni nel loro ordine originario e senza discontinuità avendo modo, in un tempo determinato, di *percorrere* tutto l'animale.

Il film avrà effettuata la conversione della lunghezza in tempo di proiezione e l'uomo avrà avuto modo di penetrare nell'interno di un animale studiandone i suoi organi, la distribuzione delle cellule, la po-

sizione dei nuclei nelle cellule e delle goccioline di grasso e di sangue nel corpo, tutto ciò insomma che definisce e caratterizza la vita dell'animale.

Questa trasformazione di coordinate, questo fenomeno nuovo e non utilizzato dagli studiosi, oltre a dare una definitiva ed incontrovertibile prova della tesi proposta nelle prime pagine di questi appunti, costituisce l'espressione tipica delle immense possibilità future del mezzo cinematografico, possibilità che la tecnica non vede o non sfrutta nel momento attuale, mantenendosi quindi in campi molto ristretti e non del tutto efficaci e trascurando ciò che di veramente geniale, attivo e fattivo la cinematografia può contenere.

Nelle pagine precedenti si è mostrato come il tempo possa ostacolare la diretta comprensione di moltissimi fenomeni naturali; gli esempi ora riportati servono ad avvalorare ancor di più la dimostrazione che lo spazio reale, considerato nelle sue quattro dimensioni non si presta che ad un esame del tutto superficiale dei nostri sensi perchè esso nasconde la sua vera essenza in virtù della fuggevolezza della sua coordinata « tempo ».

Lo stesso spazio tridimensionale costituisce un complesso assai spesso chiuso alla nostra indagine; per studiare la distribuzione dei vari organi nel corpo di un animale il chirurgo non possiede altro mezzo che il bisturi; il lavoro che egli deve compiere consiste nel tagliare e sezionare tutti i complessi organismi vitali che si presentano man mano al suo controllo, ma l'opera veramente efficace che egli compie è quella di trovare col suo intuito il nesso logico che lega tutte le varie parti che egli esamina, per dare a ciascuna di essa il suo posto ed il suo compito. Se egli vuol conoscere la distribuzione della circolazione sanguigna nelle vene e nelle arterie deve ricorrere ad un disegno bidimensionale che è lungi dall'essergli utile come rappresentazione reale, oppure deve ricorrere a modellini tridimensionali di cristallo nei quali però data la opacità dei materiali che formano i vari organi interni è necessario limitare la rappresentazione a quei soli organismi che interessa mostrare, trascurando i reciproci rapporti con gli altri.

Nell'ultimo esempio riportato è mostrato invece come questo ostacolo possa essere sormontato dalla cinematografia. È indubbiamente difficile e sommamente lungo preparare una serie interminabile di sezioni di un animale ed eseguire una ripresa ordinata e centrata di esse a mezzo di una camera adatta allo scopo, ma è altresì vero che una volta fatto, questo lavoro può essere di una utilità e una efficacia assai mag-

giore della stessa realtà: il meccanismo intimo della vita viene con questo mezzo fissato indelebilmente all'occhio dell'uomo presentando tutti i suoi aspetti evolutivi in forma evidente e concreta. Il lavoro fatto resta poi costante ed invariabile nel tempo in modo da poter servire sempre ed in qualsiasi epoca.

La differenza che passa tra una sezione od una serie di sezioni, anche reali, di un animale, e la rappresentazione cinematografica di esse nel modo ora accennato, è la stessa che passa tra una serie di ritratti di uno stesso individuo ed il suo mutare nel tempo, tra un disegno e l'oggetto vero, tra una mummia ed un uomo vivo.

Il cinematografo può staccare il tempo dallo spazio, ma può altresì dar vita e quindi evoluzione e tempo alla materia tridimensionale. Considerata sotto questo punto di vista la macchina da presa è un apparecchio fisico di un'utilità eccezionale; essa può dar luogo a sviluppi del pensiero e delle cognizioni tuttora non precisabili ma certamente di una portata immensa ai fini della conoscenza delle leggi della natura.

Come l'elettricità servì nei primi decenni della sua scoperta per la dimostrazione di talune mirabili esperienze nei laboratori di fisica, o per la costruzione di elementarissimi apparecchietti di nessuna utilità fisica ma che erano solo atti a soddisfare la morbosa curiosità di un pubblico ignorante ed avido di essere ingannato, ed ebbe un reale sviluppo solo allorchè si riuscì a vedere in essa la sorgente di infinite energie (meccanica, calorifica, chimica ecc.); come il cadere di un corso d'acqua dall'alto di una rupe rappresentò uno spettacolo visivo eccezionale ma sostanzialmente inutile fino a quando non si trovò che esso conteneva una eccezionale forza naturale ed il cui sfruttamento poteva essere assai più utile all'umanità che il semplice spettacolo ottico; come infine centinaia di fenomeni restano talora per secoli a meravigliare la fantasia dell'uomo senza essergli di nessun giovamento fino a quando non si trae da essi la forza nascosta che è capace di apportare nuovi contributi a favore dell'uomo nella lotta da esso intrapresa contro le leggi della natura; così la tecnica cinematografica, che pur tanto giovamento può arrecare, resterà limitata al suo effimero scopo spettacolare ed industriale fino a quando non saranno del tutto conosciute le sue possibilità, e non sarà stato possibile almeno in parte di sorpassare le sue finalità commerciali, per applicarla all'evoluzione della scienza.

Conclusioni

La tesi che mi ero proposta ha avuto in queste pagine una conveniente trattazione. Mi sembra che la possibilità di trasformazione delle coordinate basti a dare al tempo il carattere di dimensione lineare dello spazio.

A conclusione dello studio qui fatto si può quindi affermare che lo spazio tridimensionale esiste solo nei confronti della materia considerata a sè stante, priva di vita e di evoluzione; allorchè a questo spazio inanimato si dà la possibilità di muoversi nella dimensione tempo, si dà forma, plasticità, armonia e vita al mondo della materia; lo si avvicina in altri termini al nostro pensiero ed alla nostra anima che sono la sintesi delle nostre attività spirituali.

Lo spazio, che trova la sua quarta possibilità di movimento nel tempo evolutivo degli avvenimenti, è lo spazio reale quale noi lo vediamo nella sua multiforme manifestazione ed espressione.

Se il lettore ha avuto qualche volta modo di vedere anche solo per pochi istanti ferma sullo schermo la proiezione di un determinato fotogramma ed ha visto, in seguito, animarsi le immagini per la ripresa del movimento della macchina da proiezione, può avere un'idea di che cosa vorrebbe dire togliere al mondo la coordinata tempo; tutta la vita si fossilizzerebbe, si arresterebbe, perderebbe il suo colore locale, la vivacità delle sue espressioni, perderebbe insomma il suo carattere per divenire una fredda natura morta senza anima, senza sentimento: un dipinto senza colori e senza linee.

PAOLO UCCELLO

Note

1. *Si legge nell'ultima pagina dell'« Histoire du cinéma » di Bardèche et Brasillac — che con la serie dei Rotha costituisce la più interessante collezione storica sul cinema — un'acuta osservazione di René Clair: « si può pensare come contenuto nei propri limiti uno spettacolo teatrale o cinematografico, quando il cieco a teatro o il sordo a cinematografo, pur senza afferrare ogni sfumatura del lavoro che gli viene presentato, ne comprende la sostanza e ne sente la suggestione ». La frase, che abbiamo riportato « a senso » non vuol essere semplicemente un motto di spirito o un intelligente saggio dialettico: se anche vogliamo prescindere dalla netta distinzione che in essa si pone delle forme e dei mezzi espressivi dello schermo e della ribalta, può essere interessante polarizzare l'attenzione alla prima parte della frase stessa, e derivarne che il mezzo più suggestivo dell'arte del film, è l'*immagine. *Qualche tempo dopo l'affermazione di René Clair, un altro regista-scrittore, il Buchanan, concludeva un suo manualetto teorico-pratico: « Film making from script to screen » dicendo qualche cosa di analogo: che, cioè, « in cinema l'*azione *è la parola più forte di ogni parola ».*

Non ci si stupisca se abbiamo citato Clair e Buchanan, per ricordare una cosa apparentemente così semplice: molti che vivono oggi nel cinema, e del cinema, ancora non lo sanno, e tanti problemi che oggi si discutono in linea teorica come attuali, apparirebbero risolti, osservati al lume di questa convinzione dettata dall'esperienza oltre che dal buon senso. Appare di tanto in tanto sulla stampa cinematografica il solito articolo che spezza lance, sfonda porte aperte, o crede di bucare un solido muro, là dove di porte non ve ne sono nemmeno dipinte. E la questione torna a porsi rovesciata, magari, come un abito vecchio, e poi ri-rovesciata ancora, come un abito più vecchio di un abito vecchio: la sceneggiatura è o non è il film? Ora, prescindendo ancora da tutti i fattori che inevitabilmente si riagganciano a questo interrogativo, e prescindendo ancora da tutti i piccoli interessi che deformando le opinioni non hanno nulla a che vedere col problema che ci interessa — il produttore ad esempio, vorrebbe che la sceneggiatura prevedesse il numero dei chiodi che occorreranno a montare una scena, mentre l'operatore vorrebbe essere libero di « inquadrare » a modo suo (ma si tratta in questi casi di cattivi produttori e di cattivi operatori) — vale la pena di rivedere alcune posizioni degli « sceneggiaturisti » come degli « antisceneggiaturisti », nella ricerca di quanto c'è di vero, e di accettabile nelle opinioni degli uni e degli

altri. L'argomento meriterebbe una larga esemplificazione che lo spazio non ci consente, ma che riuscirebbe certamente interessante, integrata magari da brani di sceneggiature originali da film noti o attuali, posti a confronto con quanto effettivamente è risultato nella copia definitiva del film. Dice dunque il Buchanan già citato, che la sceneggiatura è « un catalogo dei pezzi di montaggio, nell'ordine in cui appariranno a film ultimato ». Lo Spottiswoode (di cui « Bianco e Nero » ha pubblicato nel n. 6 una traduzione) in « A grammar of the film », definisce la sceneggiatura come « lo scritto teleologico ed il piano descrittivo del film ». Non possiamo riportare dal Pudovchin — il classico teorico dello schermo (« Film e Fonofilm ») nessuna definizione precisa; ma un'indicazione interessante ci è data quando, nell'opera citata, presentati alcuni esempi di elaborazione cinematografica di una scena (« treatment »), egli afferma che « a questo punto comincia il lavoro più delicato: quello in cui ogni più piccolo particolare dovrà essere previsto », come dovrà essere prevista la successione dei vari pezzi di montaggio del film, e, ancora, come andranno progettate le « modalità d'attacco » — i passaggi — da un pezzo al successivo.

Come si vede, queste varie definizioni ed opinioni espresse a distanza di tempo, e derivate da diverse esperienze, hanno una sostanza comune, dalla quale in sede pratica, come in linea teorica, non si può prescindere: la sceneggiatura è « la previsione del montaggio ». Circa la facoltà di prevedere, non ci sono discussioni da fare: la previsione appartiene all'atto creativo, e si può criticare in sede estetica la « chiarezza » di questa previsione nell'artista, o la varia potenza con cui l'artista sa esteriorizzare la sua opera, oggettivarla, raggiungendo nell'oggetto, attraverso il tormento della creazione e la lotta con la materia, l'immagine che egli, all'interno, se ne era costruita. Va chiarita invece, nella definizione ultima, la parola « montaggio ». E per questo non ricorreremo ancora alle varie opinioni dei vari teorici del film (Dalton, Braun, ecc.), ma ci limiteremo a ricordare le recenti classificazioni dello Spottiswoode, dipendenti sul piano dell'estetica e su quello della tecnica, dalla proposizione seguente: « il montaggio *è nel suo aspetto artistico: l'originare un'idea od una sensazione attraverso il mutuo collegarsi di altri concetti o sensazioni. Nel suo aspetto strutturale (tecnico) il collegare materialmente i pezzi di montaggio, le serie, le sequenze, per ottenere questa sensazione ». Ci sembra anche utile ricordare col Buchanan — il caso rientra nella precedente definizione e, nella successiva classificazione dello Spottiswoode, nella sottocategoria del montaggio « narrativo » o « implicativo » — che il montaggio è, in linea generica « la costruzione di un racconto, ottenuta collegando pezzi che presi a sè non avrebbero alcun significato ». Ed ecco a questo punto sorgere, in quel fattore di previsione che abbiamo escluso dal nostro problema, la divergenza d'opinioni degli opposti partiti pro e contro la sceneggiatura. Da una parte ci sono coloro che considerando questo fattore nel suo limite massimo, affermano che una previsione « totale » identifica sceneggiatura e montaggio, e quindi che la sceneggiatura è il film; dall'altra coloro che portando lo stesso fattore al limite minimo attraverso le insufficienze dell'immaginativa e le deficienze della tecnica, sostengono che la sceneggiatura non è che uno schema di mas-*

sima, e che il film è nella rappresentazione, e cioè nella « ripresa ». Appunto quindi nello sforzo che intercorre tra l'immagine prevista e l'immagine attuata. Agli uni ed agli altri risponderemo che nell'una e nell'altra teorica si prescinde da altri importanti fattori che non debbono essere trascurati. Così l'errore comune è quello di voler incasellare per forza il cinema in una di quelle categorie in cui dai « ritmici » del 500 al Lessing, ai teorici della fallita « avanguardia » cinematografica francese, si è voluto distinguere le manifestazioni artistiche. Ma superata, anche filosoficamente, la classificazione in arti del tempo e arti dello spazio, risulta evidente che — ed è questo il massimo titolo di originalità del cinema — il film è un prodotto artistico complesso: narrativo *perchè in esso deve svolgersi un racconto;* figurativo *perchè di tale racconto è essenziale la forma: « come » si dice ciò che si dice;* ritmico *perchè soggetto alle leggi dello svolgimento nel tempo, per cui un solo quadro non ha valore che in funzione di ciò che si è visto prima, e di ciò che si vedrà dopo. Infine, argomento decisivo, il film è l'*opera *e non la* mediazione *dell'opera: lo spettacolo cinematografico non è quello che si svolgeva quando la macchina lo ha ripreso, ma ciò solo invece, che la macchina ha « visto ». Qualche esempio chiarirà meglio quest'ultima distinzione. Un treno che corra esattamente verso l'obbiettivo della macchina da presa non « corre » sullo schermo, ma si « ingrandisce ». Ricorda il Pudovchin che una sigaretta ripresa in modo che il suo asse coincida con l'asse dell'obbiettivo, risulta sullo schermo assolutamente irriconoscibile: un dischetto grigio; e replica l'Arnheim (in « Film als Kunst ») che se vediamo sullo schermo una figura quadrata, essa può essere egualmente la rappresentazione di un quadrato, come di un cubo, o di una piramide, o di un prisma, ecc. Chi dunque scrivesse in una sceneggiatura la parola « cono », offrirebbe l'indicazione dell'oggetto, ma non del modo secondo cui l'oggetto sarà visto. E sappiamo ormai che questo « modo » potrà far trasformare il cono in un triangolo o in un cerchio, se la ripresa avverrà secondo determinate posizioni limite. Si può generalizzare l'esempio, e dichiarare senza tema d'errore che il carattere della sceneggiatura è contenutistico, inteso cioè a portare l'oggetto — immagine scelta a tavolino — davanti alla macchina da presa, mentre la sceneggiatura stessa è inadeguata nel mezzo, a fornire una precisa idea della rappresentazione dell'oggetto stesso (e quindi della forma che ne deriva, e dalla quale solo, lo spettatore può d'altra parte, risalire al contenuto). In altre parole la sceneggiatura non fornisce che indicazioni, per precise che siano, studiate ed ispirate, ma sempre in funzione di una integrazione scenica. Se dunque si vuol far coincidere la sceneggiatura col montaggio in un ideale caso di previsione « totale », bisogna ancora concludere che nell'atto vanno assegnati alla parola « montaggio » un senso del tutto contenutistico ed una sola funzione di scelta del materiale. Si tratta cioè di quelle categorie del montaggio che lo Spottiswoode definisce come « narrativo », « ideologico », ecc., di quel montaggio che si traduce solo nella scelta delle immagini, e della loro composizione nella scena, o nella serie. Il che, va inteso bene, non è poco; ma non è tutto. La sceneggiatura fornisce l'indicazione di un gesto determinato, e il valore che questo gesto, che l'attore dovrà compiere, assume nei confronti coi pezzi che immediatamente precedono, o immediatamente seguono. Ma la forma*

definitiva di questo gesto non sarà fissata che in sede di realizzazione, così come la velocità del movimento, l'ampiezza, l'angolo prospettico sotto cui sarà visto dall'obbiettivo. E spetterà ancora al montaggio la delimitazione esatta del pezzo, tradotta in tempo, o lunghezza di celluloide, la creazione di un ritmo « esterno » delle immagini, rapportate alle lunghezze, in funzione del contenuto, delle distanze dei piani ripresi dalla macchina, delle velocità interne dei pezzi, della forma, velocità, contenuto, lunghezza, ecc. dei pezzi immediatamente precedenti e seguenti, ecc. ecc. Necessità in definitiva, di assegnare la narrazione alla sceneggiatura, la figurazione alla ripresa, ed il ritmo al montaggio. E questo uovo di Colombo covato intuitivamente o razionalmente da quanti si interessano alla lavorazione del film, e dal quale il pulcino pare non voglia ancora saperne di uscire, può essere il punto fermo per la giusta impostazione di molti, se non tutti, i problemi dell'estetica, della tecnica, dell'organizzazione del film. (r. m.).

2. *Una questione su cui ancora, sembra, non si riesce a pensarla tutti allo stesso modo, è quella della terminologia in fatto di definizione dei piani di ripresa. Basta scorrere la sceneggiatura di un qualunque film in lavorazione, per scoprire le più strane ed indecifrabili espressioni ed abbreviazioni. C'è chi usa « impasto » per « dissolvenza » o « tendina » per « diaframma ». Un altro che evidentemente ha avuto per le mani una di quelle tracce (dialogo e definizione del campo) che le case estere mandano col « lavander » per facilitare il lavoro del doppiato, usa C. U. (Close-up) per Primo Piano, Trav. (travelling) per carrello, ecc., convinto magari, così, di lavorare « all'americana »... Ed un F. I. che a buon diritto dovrebbe significare Figura Intera, viene incomprensibilmente adoperato come abbreviazione di Fade-In: diaframma in apertura. Che la purezza della lingua, là dove esistono le corrispondenti parole italiane (« dissolvenza » come traduzione di « fondu » è buona lingua, ed espressiva, oltre che nostra) ne scapiti irragionevolmente, è cosa che « Bianco e Nero », in altro campo e con altri argomenti, ha già diffusamente trattato. Ora, dicono i soliti grandi iniziati del nostro cinema, « queste sono quisquilie teoriche, e la pratica invece... Il teatro di posa... L'esperienza... Lasciate-fare-a-noi! ». Ma c'è un altro aspetto della questione, che non va trascurato, sia detto pure per questi signori: la pratica dell'unità del linguaggio. La sceneggiatura non è il film, e dieci persone che la leggono, appunto per la mancanza di una concretezza visiva che sarà compito della realizzazione raggiungere, potranno « vederla » in dieci modi diversi, anche senza che, di essa, si cambi una sola virgola. La stessa definizione ad esempio di un mezzo primo piano ha implicito un certo senso di indeterminatezza, per cui la macchina da presa si può muovere in profondità senza uscir fuori dalla data definizione. L'origine delle definizioni dei campi, anche se intuitiva, ha avuto una sua ragion d'essere nel fatto che per ogni movimento, od espressione contenuta in un'inquadratura — e per espressione si vuol qui intendere anche quella dell'oggetto inanimato — esiste un rapporto tra le sue dimensioni e quelle del quadro, più favorevole di ogni altro. Ma le dimensioni degli oggetti sullo schermo dipendono oltre che dall'effettiva distanza della macchina da presa, anche dall'obbiettivo adoperato,*

ed uno stesso primo piano si può ottenere, appunto con obbiettivi diversi, sia a due che a duecento metri dalla macchina. È giusto quindi designare le inquadrature con indicazioni che si riferiscano solo alla grandezza apparente delle figure sullo schermo, indipendentemente dalla loro effettiva distanza all'atto della ripresa. Questa grandezza apparente è però ancora relativa. Una delle proprietà caratteristiche dell'inquadratura, è quella di isolare le figure nello spazio, ed in tali condizioni, quando manchino nel quadro grandezze note a cui potersi riferire, l'apprezzamento istintivo dello spettatore è soggetto ai più grossolani errori. Appunto questo fatto rende possibili i diversi « trucchi » del cinema, per cui (cfr. ad esempio « La bambola del diavolo » di Tod Brown) un autentico cavallo può sembrare un giocattolo animato nelle mani di un bimbo, mentre per contro un modellino lungo poco più di un metro può essere scambiato sullo schermo per un transatlantico vero. La sola misura su cui l'occhio della macchina da presa non può essere ingannato, è l'« altezza dell'uomo ». Di qui l'opportunità di usare questa misura nota, sufficientemente costante ad approssimata, per indicare nello spettacolo la vera grandezza delle figure che ad essa si confrontano nel quadro, e per designare nella tecnica della ripresa l'esatta posizione dei piani che rendono un determinato taglio d'inquadratura. Accettata questa semplice ed indispensabile convenzione, ci vorrà dunque tanto a generalizzarne l'uso? Non sarà certo eccessivo chiederlo anche agli « orecchianti » del cinema — e sono tanti — che per chissà quali mai strane contingenze lavorano oggi in buona o cattiva fede nell'industria del film. Per cui un primo piano sia sempre un primo piano, ed indichi cioè, in funzione dell'obbiettivo e della distanaza, quel piano in cui, se vi fosse una figura umana, questa verrebbe tagliata dall'inquadratura, inferiormente all'altezza del petto, e superiormente poco sopra la massa dei capelli. Una persona seduta che venga contenuta appena dal quadro « non è in figura intera », ma in mezzo primo piano: il taglio va cioè riferito alla figura « in piedi ». Quando si sarà d'accordo su queste piccole cose... Ma, in fondo, che gusto c'è a mettersi d'accordo su queste piccole cose? Perchè togliere alla lavorazione del film una delle sue incognite più suggestive, mentre artisti e tecnici (operatore escluso, per disgraziato mestiere) non avrebbero più nemmeno la piccola soddisfazione di poter giocare nei momenti d'ozio, all'« indovina cosa verrà fuori »?

I libri

KURT LONDON: *Film Music*. Faber & Faber Ltd, London 1936.

Forse non tutti ancora comprendono quanto grande sia l'importanza della musica per il cinema. Gli stessi cineasti ne trattano casualmente e non sono d'accordo sul valore ed il significato che essa può avere per il film. Il pubblico, poi, generalmente si disinteressa della questione e si accontenta di qualsiasi canzonetta o motivetto orecchiabile che gli venga propinato più o meno a sproposito. Così avviene che i musicisti di valore si avvicinano con diffidenza al cinema e se talvolta si lasciano sedurre a comporre qualche cosa espressamente per un film, lo fanno, generalmente, più per il miraggio di lauti guadagni che per amore verso la settima arte. Quindi giunge a proposito il volume « Film Music » di Kurt London, tanto più che nella ormai copiosa bibliografia sul cinema il campo musicale è quello tuttora meno sfruttato, anzi si può dire che esso sia quasi vergine. Il libro è stato pubblicato nel 1936, cioè quando il cinema si era già completamente risollevato artisticamente e tecnicamente dalla crisi provocata dall'avvento del sonoro. Esso è un sommario sistematico di tutto il vasto campo musicale inerente al film, sia all'epoca del muto che a quella del sonoro, e può servire benissimo quale solida base e stimolo per ulteriori studi del genere.

L'autore fa risalire il commento musicale del film ai baracconi delle fiere del secolo passato. Chi non ricorda quei cantastorie che, dinanzi ad una grande tela dove era istoriato nelle sue diverse fasi qualche orripilante delitto, cantavano con voce roca e con una cadenza lamentosa accompagnati dal suono di una fisarmonica le terribili vicende dipinte a colori vivaci sulla tela stessa, mentre con una lunga canna indicavano ai buoni paesani i vari quadri? La funzione della fisarmonica era quella di accentuare e provocare la commozione degli spettatori che alla fine si decidevano a tirare fuori il « soldino » e comprare la « storia ».

Lungo è stato poi il cammino percorso dal commento musicale del film. Ma quasi fin dagli inizi del cinema si sentì il bisogno di interrompere in qualche modo il silenzio del film che scorreva accompagnato soltanto dal ronzio, allora molto forte, della macchina da proiezione. Presto il pianoforte sostituì nei cinematografi i vari mezzi meccanici di cui ci si era serviti in principio: come organetti, pianole, ecc. e questo rappresentò il primo progresso. Il pianista suonava nei primi tempi quello che gli passava per la mente senza preoc-

cuparsi dello svolgimento del film e solo in seguito si pensò ad adeguare in certo qual modo la musica alle scene che passavano sullo schermo. Ma il cinema seguiva la sua strada trionfale e presto i proprietari delle sale migliori pensarono di aggiungere al piano violini e violoncelli e di passo in passo si giunse così ad orchestre di 50 ed anche 100 suonatori nei migliori cinematografi, mentre il pianoforte fu relegato nelle piccole sale dei sobborghi. Negli ultimi anni del cinema muto i programmi musicali venivano accuratamente scelti ed erano adattati con molta intelligenza al film programmato.

Importanti considerazioni di ordine estetico e psicologico sono fatte da Kurt London in merito alla musica nei cinema ai tempi del muto.

Secondo l'autore il bisogno di un commento musicale, in quell'epoca, non può spiegarsi unicamente come fattore psicologico dipendente dal fatto che la massa del pubblico sarebbe stata capace di *ascoltare* in silenzio ma non di *guardare* in silenzio. La ragione essenziale, per spiegare esteticamente e psicologicamente la necessità di un commento musicale al film muto, risiede senza dubbio nel ritmo del film come arte del movimento. Noi, generalmente, non siamo abituati a considerare il movimento come forma artistica se non è accompagnato da suoni o per lo meno ritmi udibili. Ogni film, degno di questo nome, deve possedere un suo ritmo che ne individui e determini la forma, e compito del commento musicale fu di accentuarne l'audibilità e la profondità.

Oltre al ritmo, l'espressione è uno dei fattori più importanti del cinema muto, poichè è nella sua stessa natura che gesto e mimica sostituiscono la parola. Ma la sola espressione non sarebbe sufficiente a sostituirla poichè la potenza e l'efficacia esercitata dalla viva parola è immensa e decisiva. La parola è il fondamento di tutta la civiltà e soltanto quando si è raggiunto un grado di cultura molto elevato e raffinato ci si può permettere, in certi casi, che un altro mezzo di espressione prenda il suo posto. Nel caso specifico del film fu la musica il mezzo che sostituì la parola e, entro certi limiti, ciò si verifica anche oggi che il cinema parlato ha sostituito quello muto poichè la musica rappresenta tuttora un felice complemento del film.

Il commento musicale era necessario al cinema muto per creare quell'imponderabile elemento che, in assenza del dialogo e dei rumori della vita giornaliera, doveva creare l'atmosfera atta ad influire sulla mente e sul sentimento dello spettatore mediante la componente risultante dall'occhio e dall'orecchio. Questo non significa che il commento fosse composto soltanto di musica descrittiva per creare, col suo colore, la poesia del suono, poichè vi era anche un altro metodo, opposto a questo, cioè lo sviluppo di un pensiero musicale ispirato dall'idea fondamentale, animatrice del film commentato, senza tener conto dei singoli dettagli o di materie estranee, e un tale commento sembrava scorrere a fianco delle scene evitando qualsiasi fisonomia descrittiva ma in realtà sostenendo il film nel ritmo, nel pensiero e nella struttura. (Queste due tendenze, l'impressionista e l'espressionista sono sempre andate di pari passi e spesso si sono riscontrate in uno stesso film).

Così, senza rischio di esagerare, possiamo ritenere che sia stata la musica a dare vita, sangue ed anima al cinema muto che, senza di essa, non avrebbe avuto ragione di esistere.

Ma come ascolta il pubblico, si domanda l'autore, la musica di un film?

L'audizione nelle sale da concerto differisce fondamentalmente da quella delle sale cinematografiche, perchè mentre la musica pura viene appresa nei concerti *consciamente* il commento musicale dei film viene assimilato *inconsciamente*. Durante il commento di un film brani familiari o caratteristici possono colpire una volta o due lo spettatore ma per il resto difficilmente egli potrebbe dirvi quello che ha ascoltato. Soltanto nei momenti in cui la musica diverge dal film, sia per qualità che per significato, la sua concentrazione sul film sarebbe disturbata. Si verrebbe così alla conclusione che generalmente un buon commento musicale passa quasi inosservato.

Tuttavia, essendo il commento musicale di un film appreso per tramite del subcosciente, esso resterebbe, secondo l'autore, più profondamente impresso di qualsiasi sensazione derivata da un'esperienza consapevole.

L'effetto combinato dell'impressione intuitiva, e per quanto le sensazioni non siano fissate immediatamente nel cervello esse vengono introdotte per vie indirette nell'organismo intellettivo che in seguito potrà analizzarle consapevolmente.

Il film muto era accompagnato da due generi di musica: quella composta di pezzi già esistenti adattati alla trama del film, e composizioni originali. La prima forma consisteva in una specie di compilazione ed era conosciuta già all'epoca dei cinema col solo pianoforte. Brani molto noti che il pianista considerava adatti alle varie scene del film venivano suonati uno dopo l'altro e spesso erano uniti fra loro da passaggi improvvisati. In seguito questo procedimento fu adottato anche dalle orchestre ed i vari pezzi di musica furono collegati fra loro da elaborati ed abili passaggi. La selezione dei brani musicali veniva effettuata con molta accuratezza tenendo conto della psicologia e dell'atmosfera del film.

La seconda forma del commento musicale era quello della composizione effettuata appositamente per un dato film. Mentre la prima non era che un ripiego la seconda rappresentava, e rappresenta, la meta artistica superiore a cui ci si dovrebbe attenere. Che soltanto pochi film siano stati rivestiti di note originali non è tanto dovuto a mancanza di comprensione quanto a numerose e varie difficoltà anche di ordine tecnico.

Il compositore deve mettere tutta la sua abilità nel concepire della musica secondo la trama e l'atmosfera del film; naturalmente egli ha ben altre possibilità che non il semplice compilatore che si trovava di fronte a della musica già scritta. Il compositore però si trova in una posizione alquanto difficile poichè è, per così dire, servo e padrone nello stesso tempo. Egli deve subordinare sè stesso al lavoro ed abbandonare stili personali troppo presuntuosi senza tuttavia perdere il profilo caratteristico del suo stile.

È bene, prima di passare al sonoro, ricordare alcuni dei migliori compositori dell'epoca del muto menzionati dal London.

Anzitutto l'italiano Giuseppe Becce che già nel 1913 compose in Germania la musica per un film intitolato *Riccardo Wagner*. Subito dopo Edmund Meisel. Mentre il primo rispecchia l'espressione di un mondo musicale al suo tramonto il secondo fu l'araldo dei tempi nuovi. Lo stile espressionista del Meisel

possedeva un vero e proprio ritmo e la musica da lui composta per il film *La corazzata Potemkin* di Eisenstein, contribuì non poco al successo del film. Questo commento fu il capolavoro di Meisel, che invece fallì in quello del documentario *Berlino* di Ruttmann rovinato dalle sue aspre atonalità. Prima della fine della sua breve carriera egli divenne, per così dire, più industriale. Meisel morì, quasi comune destino, col cessare del film muto ormai sopraffatto dal sonoro. Fra la serie dei musicisti che hanno messo il loro genio a servizio del film l'autore ricorda Henri Rabaud con la sua musica composta per il *Miracolo dei lupi,* Arthur Honegger per le sue partiture per i grandi film di Abel Gance *La Roue* e *Napoleone,* Darius Milhaud che compose, prima dell'avvento del sonoro, la musica per il film *Actualités,* Arnold Schönberg: *Music for a Film Scene,* Paul Dessau: *The Magic Clock* e *The Enchanted Forest.* Inoltre Dessau compose anche parecchi commenti per i primi cartoni animati di Disney.

In America durante l'epoca del muto emersero tre musicisti: Riesenfeld, Zameznik e Rappé ma più che dei veri compositori essi furono dei celebri compilatori.

London fa anzitutto la storia dello sviluppo tecnico del film sonoro partendo dai primi tentativi che egli fa risalire al « cinethophone » inventato da Edison nel 1899. Questo apparecchio consisteva in tre fonografi riproducenti gli stessi suoni onde avere un'amplificazione del tono. Ma non vi era ancora nessun accoppiamento sincronico fra visione e suono. Non è qui il caso di passare in rivista tutti i diversi tentativi fatti, in quei tempi ormai lontani, sia in Europa che in America e neppure di dilungarci troppo sui diversi sistemi di sincronizzazione. All'avvento del film sonoro prevalsero due sistemi, quello dell'incisione su dischi e quello fissato fotograficamente sul film. L'autore fa l'accurata descrizione delle particolarità tecniche dei due metodi dei quali ormai il secondo ha prevalso definitivamente. La musica può essere sincronizzata prima, contemporaneamente o dopo la ripresa visiva. Oggigiorno, che la tecnica del missaggio è tanto progredita, generalmente si constata che soltanto per il dialogo è indispensabile la ripresa contemporanea all'azione visiva del film mentre la musica, in molti casi, può benissimo essere aggiunta in seguito. Vi sono anzi molte ragioni di carattere tecnico, finanziario ed artistico che consigliano quest'ultimo metodo.

Dopo aver parlato dei primi film sonori le cui innovazioni tecniche avevano fatto abbassare il livello artistico, l'autore prende ad esaminare le varie forme dei film musicali: operetta, drammi con poco dialogo e abbondante commento musicale, opera, concerti, e cartoni animati.

Operetta. — L'operetta tipica, del genere viennese, trasportata di sana pianta sullo schermo, come spesso si è verificato, è un grave errore e porta invariabilmente all'insuccesso causato dalle trame stantie che sono ormai estranee alle nuove generazioni. Tuttavia l'operetta è uno dei generi più adatti ad essere manipolati e trasformati in rivista o commedia musicale. La rivista non è che uno « spettacolo » con accompagnamento musicale e si rivolge molto più all'occhio che non all'orecchio, e mentre nel film operetta la musica è di capitale

importanza, nella rivista essa ha una parte alquanto banale, dato che in questo genere quello che più conta è lo sfarzo della messa in scena ed in quanto alla musica ci si limita a ritmi di danza. Vi sono naturalmente molte opportunità per intercalare nel film delle canzonette ma anche esse non rappresentano la parte essenziale del film che è costituita da danze e scenografia.

Tuttavia l'operetta, quando è debitamente aggiornata e trasformata, ha in sè ancora molte possibilità sia commerciali che artistiche. Il film *Drei von der Tankstelle* di Wilhelm Thiele con commento musicale di W. R. Heymann è stato uno dei primi esempi di quello che dovrebbe essere un'operetta sullo schermo. La musica di Heymann è semplice e popolare ma senza speciali caratteristiche per il film sonoro, ed analizzando il film si constata come il suo valore sia dovuto alla perfetta coincidenza del ritmo musicale con quello visivo e come il merito di ciò spetti più al regista che non al musicista.

Non tutti sanno che René Clair subì l'influsso di Wilhelm Thiele nella tecnica di saper artisticamente accoppiare la trama del film ai ritmi della musica. Infatti Clair prima di produrre in Francia *Sotto i tetti di Parigi* aveva studiato a Berlino la tecnica del film sonoro, proprio nel periodo in cui Thiele stava facendo esperimenti sulla tecnica della cineoperetta. In seguito Friedrich Holländer ha mostrato in alcuni suoi esperimenti come la musica debba formare un tutto organico con il ritmo del film e con la sua trama, e come la intercalazione di una canzonetta debba essere logicamente giustificata dalla trama stessa. Il valore artistico di una cineoperetta, come quello di una commedia musicale (del resto è tenuissima e difficilmente individuabile la differenza di questi due generi per quanto concerne il film) dipende dalla purezza dello stile. Non bisogna mai dimenticare che il teatro fotografato non ha nulla a che fare con il film. Anche le commedie musicali composte per il palcoscenico sono difficilmente adattabili per lo schermo e l'altoparlante. La *Dreigroschenoper* di Pabst è un esempio classico di come una commedia che aveva avuto un grandissimo successo sul palcoscenico sia invece fallita sullo schermo. Delle innumerevoli operette trasportata integralmente dal palcoscenico allo schermo non ve ne è una che possa reggere all'esame di una severa critica.

Drammi con poco dialogo e abbondante commento musicale. — Questo genere rappresenta un'ulteriore trasformazione ed evoluzione dell'operetta e della commedia musicale. Uno dei primi film di questo genere fu *Das Land ohne Frauen* che tuttavia fu subito dimenticato perchè sommerso da quell'epidemia della canzonetta che colpì il film in quel periodo. Oggigiorno il film con poco dialogo e molta musica è diventato, abbastanza famigliare ed uno degli esempi più perfetti resta sempre *Sotto i tetti di Parigi* di Clair. Si può senz'altro affermare che egli sia stato il caposcuola di questo nuovo stile. Anche gli americani non hanno mancato di imitare, sia pure alternandolo, questo stile come si potè riscontrare nel *President Vanisher*, di Wanger.

Il film *Marie* di Paul Fejos, nel quale solo qualche parola vien pronunciata, rappresenta una delle reazioni all'invadenza del parlato nel cinema. Reazione ancora più evidente, e forse più consapevole in *Tempi moderni* di Chaplin. Purtroppo la musica in questo film fu composta dietro istruzioni dello

stesso Chaplin, che ha dimostrato, sfortunatamente, di possedere un gusto musicale che non è affatto all'altezza della sua arte mimica. Infatti il commento musicale di *Tempi moderni* è banale e superficiale.

Opera. — Per l'opera è successo quello che è accaduto per l'operetta. Cioè subito dopo l'avvento del sonoro si è tentato di trasportarla di sana pianta dal palcoscenico sullo schermo con lo stesso pessimo risultato poichè non si è tenuto conto delle esigenze e della natura del film sonoro. A giustificare queste malefatte furono invocate perfino ragioni sociali: si disse che con questo mezzo si rendeva possibile ai piccoli centri della provincia di assistere ad esecuzioni di opere che non era possibile ascoltare se non nelle grandi città. Non mancavano certamente ragioni di speculazione finanziaria. Ma vi sono dei fattori che, benchè ammessi sul palcoscenico, causa la personalità vivente degli artisti, sullo schermo producono un effetto insipido, ridicolo ed anacronistico. La « camera » trasporta l'occhio dello spettatore spietatamente vicino al cantante ed il primo piano di un acuto con la faccia contorta del tenore, con la sua bocca spalancata distrugge gli effetti anche della più bella melodia e si risolve in risate e disgusto. Il mondo irreale dell'opera ed il realismo del film non hanno nulla in comune, così come la regia di un'opera e quella di un film differiscono totalmente. Purtroppo si sono già viste troppe scene di opera trasportate sullo schermo soltanto per dar modo a qualche divo del canto di far sfoggio delle sue capacità. solo qualche rara opera moderna, dopo i necessari adattamenti, potè essere trasportata con successo sullo schermo, come è avvenuto per il *Cristoforo Colombo* di Milhaud. Comunque l'opera sullo schermo è sempre una cosa anticinematografica.

Concerti. — Il film è anzitutto visione mentre il concerto è audizione. Si possono fondere insieme queste due differenti forme di arti? In via di principio è giusto il farlo? L'autore risponde affermativamente a queste domande. I concerti sullo schermo hanno un significato che oltrepassa di molto la breve lunghezza del film. Essi sono uno strumento di cultura perchè permettono anche alla gente di piccoli centri di assistere all'esecuzione di ottimi concerti sinfonici diretti da grandi maestri. Si obbietterà che questo problema è risolto benissimo dalla radio. Eppure non è la stessa cosa perchè nel film la musica non è più astratta ma è concretata dalla vista del maestro che dirige e dei suonatori che compongono l'orchestra. La musica udita alla radio è una astrazione e la maggior parte delle persone non essendo abituate a fare sforzi per concentrare il pensiero reagisce più facilmente dinanzi ad un'audizione concretata dalla visione, come avviene nel film. Gli intellettuali dimenticano troppo spesso che la massa del popolo, la quale non è abituata a pensare, preferisce sempre qualche cosa che essa possa vedere, e quindi concetti e suoni arrivano a lei più facilmente attraverso l'elemento visivo.

Inoltre un tal genere di film ha anche molto valore come archivio, naturalmente più che per noi per i nostri posteri. Per immaginare quanto grande sia la loro importanza a questo riguardo basta ricolrdare quale tesoro sarebbe per noi il possedere film che ci tramandassero concerti diretti da grandi mae-

stri della musica come Beethoven e Wagner; forse essi ci avrebbero fatto comprendere la personalità artistica di questi musicisti meglio delle più oculate biografie.

Anche il metodo per la ripresa cinematografica di un concerto si è negli ultimi tempi evoluto. Lo scenario è scritto in base alla partitura. La « camera » deve essere mobilissima e non riprendere soltanto il direttore ma anche i vari gruppi di strumenti. La visione continua dell'intera orchestra contrasterebbe con la natura intrinseca del film il quale cerca incessantemente il movimento. Non è una cosa semplice trovare una linea logica di sviluppo per questo genere di film in termini di ritmo musicale ed analisi visiva.

Riportiamo come esempio un breve saggio dell'ouverture del *Guglielmo Tell* di Rossini diretta da Max Schilling un anno prima della sua morte. Si tratta della seconda parte dell'ouverture, primo tempo (Allegro: alla breve, 4/4):

Battute 1-44. — Si mettono a fuoco gli istrumenti a corda. Piccoli gruppi di suonatori di strumenti a corda sono visibili nel film.

Battute 45-79. — La « camera » si muove da destra a sinistra fino a che si è avuta l'intera visione dell'orchestra. Il maestro visto dall'orchestra, alternativamente di profilo e di fronte, di quando in quando vengono intercalati quadri con suonatori di trombone.

Battuta 80. — Un primo piano del suonatore di cembalo, seduto all'estremità dell'orchestra, mentre si alza e batte i cembali l'un contro l'altro.

Battute 81-83. — Primo piano del maestro come è veduto dal pubblico.

Battute 84-116. — La « camera » si muove lentamente indietro e l'orchestra si allontana gradualmente sempre più.

Battute 117-128. — Ripresa a distanza dell'orchestra. Mentre l'immagine svanisce la musica muore con lei.

In questo breve saggio noi possiamo scorgere il tentativo di armonizzare ritmo, forma musicale ed elementi visivi del film.

Cartoni animati. — Questo genere di film offre attualmente la forma più perfetta del film musicale poichè esso combina musica, canto, parole e rumori accidentali con la visione delle immagini. Walt Disney è stato il creatore dei classici di questo genere. I suoi *Mickey Mouse* e le *Silly Sinphonies*, delle quali molte a colori, sono una prova della grande arte a cui può giungere l'unità del suono e della visione. Il modo con cui in questi cartoni animati idea, movimento, e musica sono stati fusi in perfetta armonia produce un vivo piacere estetico che si rinnova ogni volta che viene visionato uno di tali film.

Dopo aver esaminato i problemi dell'orchestrazione, dell'istrumentazione e dell'acustica nei loro vari aspetti l'autore passa in rivista tutti i musicisti che si sono dedicati alla composizione di musica per il film in Gran Bretagna, Germania, Francia, Italia e Russia. Riassumiamo il capitolo dedicato all'Italia perchè per noi è certamente il più interessante.

Anzitutto egli ricorda Giuseppe Becce nato a Padova dove studiò filosofia e musica. L'ambiente musicale della Berlino di anteguerra lo attrasse ed egli si recò in Germania a completare i suoi studi e qui gli arrise anche il successo. Tuttavia egli rimase sempre prettamente italiano e non subì l'influsso artistico

del paese dove egli quasi sempre ha vissuto. Attendeva alla composizione di un'opera: *L'alcova di Madame Dubarry* (che fu rappresentata in seguito a Brema) quando fu chiamato da Oscar Messter per comporre il commento al film *Riccardo Wagner*. Molti sono i commenti musicali composti dal Becce per il cinema. Possiamo ricordare: *La favorita di Schönbrunn* ed i seguenti film di Trenker: *The Son of the White Mountains, Mountains in Flames, Il Ribelle, Il figliuol prodigo*. Il film di Leni Riefenstahl *The blue Light*, il film di Fank *The King of Mount Blanc* ed il film di Machaty *Estasi*. Inoltre molte composizioni per cartoni animâti e documentari. Becce va anche ricordato perchè all'epoca del muto compose una vasta raccolta di composizioni per il film muto. Uno studio delle opere del Becce è di grande utilità per tutti coloro che aspirano a comporre musica per il film ed il nome di questo italiano resterà sempre legato alla storia del cinema.

Fra i moderni compositori italiani di musica per film è ricordato Vittorio Rieti che nel 1932 compose la musica per il film *O la borsa o la vita* la cui partitura, così come aveva fatto Eisler, tentò di affrontare il problema del microfono con un nuovo genere di orchestrazione (nella partitura sono esclusi violini e viole).

Estremamente interessante fu il commento musicale di Francesco Malipiero ad un film italiano di Ruttmann: *Acciaio*.

Giunti alla fine del volume di London non ci rimane che esprimere un desiderio, vale a dire che i nostri musicisti si sentano sempre più attratti a comporre per il cinema e che i nostri produttori comprendano quanto è importante per il film sonoro un buon commento appositamente creato per il film.

V. B.

VITTORIO COLLINA: *Il cinema e le arti*. Saggio estetico. Faenza, Fratelli Lega Editori, 1936.

Ecco in 84 paginette, liquidato il cinema come arte. Liquidato anche il teatro; non apertamente, poichè ci sono nomi tuttavia, come Shakespeare, che incutono un certo rispetto, e che non si possono annientare col « flit », ma in sordina, e sillogisticamente — il ragionamento non fa una grinza —. « Il fenomeno del cinema non riguarda l'estetica » (pag. 79: siamo quindi alle conclusioni), e: « Uno dei pregiudizi che più hanno allignato nella massa del pubblico, è che debbano esistere delle differenze caratteristiche fra il cinema ed il teatro ». Fonti per lo studio che ha portato l'autore a così interessanti conclusioni, sono stati per il cinema il Margadonna, il Consiglio ed il Pudovchin (ma quello della prima edizione italiana, che si limitava alla traduzione del solo primo saggio: « S. PUDOVCHIN, *Il soggetto cinematografico*, traduzione SBARBARO », avverte testualmente una nota). Niente storia del cinema (sarebbe ben curioso in altro campo, quel critico di pittura che non avesse letto non il Vasari, ma almeno i manualetti del Venturi). Così tra le poche

opere significative dello schermo troviamo citate *L'uomo di Aran* (nobilissimo film, ma mancato sotto vari punti di vista) e quella *Tragedia della Miniera* che già il Consiglio nel suo volume aveva ribattezzato *Incendio della Miniera*, e di cui qui si riconsacra solennemente per cultura di terza mano, il titolo errato. Sciocchezze, d'accordo, ma chiaro indice della impreparazione cinematografica dell'autore di questo saggio estetico, che vorrebbe invece essere impegnativo sul cinema non solo, ma altresì sui più seri problemi dell'arte: « La nostra indagine (pag. 6) pur servendosi come esempio del cinema, ha per scopo precipuo di indagare se possa esistere un principio estetico assoluto ed invariabile che regoli qualunque manifestazione artistica, e nel quale anche il cinema possa essere incluso come caso particolare ». Per altro verso il disprezzo evidente verso ogni teoria più recente nel campo dello sviluppo del pensiero, vuol dire al minimo ignorare i fondamenti della moderna filosofia, e non « sentire » affatto il polso che segna la necessaria evoluzione delle correnti nuove. Così la teoria del Collina si rivolge alla creazione di un nuovo sistema di classificazione delle arti, fra cui, naturalmente, non v'è posto per il cinema; ed alla critica — ma solo sotto un punto di vista di rapporti di simpatia o antipatia — dell'idealismo. Ed ecco il « sistema »: (pag. 18)... « scaturisce chiara la distinzione fra le arti originarie e i generi composti delle medesime: le prime hanno un'essenzialità che le distingue fra di loro, e perciò rilevante ai fini estetici, i secondi non hanno alcun carattere di distinzione e qualsiasi tentativo è del tutto estraneo all'indagine estetica e preconcetto. « Una specie di chimica artistica, in altre parole, in cui, come più avanti si spiega, (pag. 20 e 21), musica, pittura, scultura, ecc. sarebbero « atomi », e le combinazioni di queste, leggi il teatro ed il cinema, « molecole ». Notiamo, di passaggio, che la distinzione fra le arti originarie sarebbe, secondo l'autore, definita dal mezzo tecnico. Si afferma dunque, ad un certo punto, l'esistenza di queste « arti-atomi », e nel contempo si pone l'assioma, cui dovremmo credere sulla parola, che tali arti-atomi non meglio specificate nè individuate, sono nate con l'uomo, e che il cinema non essendo nato con l'uomo non può essere un'arte-atomo ma, al massimo, un'arte-molecola, e quindi arte in sottordine, o magari non-arte. Amenità. Con lo stesso curioso procedimento in campo estetico-chimico o fisico, potremmo rendere inspiegabile il fatto che esista la musica come successione o armonia aritmetica di vibrazioni nell'aria, e non esista una forma d'arte che analogamente, e con eguale meccanica, interessi una diversa gamma di vibrazioni, aventi (quindi fuori dell'acustica) altre lunghezze d'onda. L'esempio varrebbe tuttavia a dimostrare che l'arte non dipende fisicamente dal mezzo, e che in realtà non è vero affatto che un'arte nuova sia un'invenzione, ma più semplicemente che essa potrebbe essere una scoperta. Scoperta di un nuovo mezzo tecnico che serva semplicemente di veicolo alla sensibilità. Quanto al posto che la tecnica occupa nel fenomeno artistico, ci richiamiamo alle parole scritte appunto in tema di cinema, da Giovanni Gentile (prefazione a « Cinematografo » di Luigi Chiarini - Ed. Cremonese 1935, pag. 4): « In ogni arte, ossia in ogni opera d'arte, c'è una tecnica. E il filosofo sa che la tecnica è sempre tutto l'universo in quanto si riassume e concentra nello spirito che, come coscienza del tutto, è, a volta a

volta, una potenza creatrice. Nella creazione l'universo come antecedente si annulla o, se si vuole, si trasfigura: diventa il mondo dell'artista, infinito. Cessa la tecnica e comincia l'arte. *Il problema estetico del cinematografo in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte*, e anche in questo caso il problema si risolve nel superamento o annullamento della tecnica: ossia nello spettacolo, in cui lo spettatore non veda più nulla del meccanismo con cui si produce.... ». L'arte non è dunque nel mezzo tecnico, ma il mezzo stesso, come del resto lo stesso Collina ammette, la può al massimo distinguere empiricamente nelle sue varie forme. In campo filosofico una nota teoria subordina l'*esistenza* alla *possibilità sensoria* di un passaggio dall'oggettivo al soggettivo. Così non esiste un oggetto, un'idea, un intero e materiale mondo, che non cada sotto almeno uno dei nostri sensi, o comunque, almeno per una volta, nel dominio dell'esperienza. Il problema che qui si pone è esattamente l'inverso: non esiste arte che non sia espressa: non esiste arte fin quando, cioè, non sia avvenuto attraverso l'atto creativo ed in modo completo fino ad annullare la tecnica che l'ha prodotto, il passaggio dal soggettivo all'oggettivo nell'artista, e l'opera non sia stata quindi completamente esteriorizzata. Ma se i metodi della psicologia sperimentale negano all'infuori della prova costituita dall'opera oggettivata, che il passaggio sia avvenuto, non possono negarne però, sul piano della teoria, la possibilità. Tornando al cinema è speciosa l'affermazione che l'uomo ha « cantato » quando ha pronunciato le prime parole ed ha « scolpito e dipinto » quando « aprendo gli occhi sulla natura, restò preso da un moto istintivo di riprodurre coi mezzi disponibili tutto ciò che ingenuamente colpiva la sua osservazione (pag. 23) », mentre il cinema sarebbe nato storicamente come arte solo posteriormente alla invenzione tecnica della prima macchina da presa costruita dai fratelli Lumière. Una distinzione, poichè il Collina ama le distinzioni, si potrebbe stabilire fra le varie arti in rapporto non alla tecnica rappresentativa, ma, più direttamente, alla tecnica-fisica attraverso la quale l'artista trasfigura la realtà. Così l'arte potrebbe consistere nella rappresentazione della realtà nella sua completezza, trasfigurata attraverso sistemi fisici incompleti (cfr. saggio di Paolo Uccello in questo stesso quaderno di « Bianco e Nero ») e la pittura, ad esempio, sarebbe la rappresentazione di un mondo a tre dimensioni lineari, lunghezza, larghezza e profondità, attraverso due sole dimensioni: lunghezza e larghezza (da cui il complesso delle varie prospettive: lineare, aerea, cromatica ecc.). Dello stesso parere è l'Arnheim che ha impostato completamente il suo « Film come arte » sulla ricerca delle « dimensioni » attualmente mancanti al cinema: assenza del colore, bidimensionalità, abolizione della continuità spaziale e temporale, abolizione del mondo sensorio non ottico e via di seguito. La varia qualità del dominio dell'artista su questa o quella coordinata, offrirebbe la possibilità di distinguere le varie forme d'arte. E quale altra forma d'arte fuori del cinema ha in così assoluto dominio la coordinata « tempo »? La macchina dei Lumière è la prima « macchina del tempo »; essa è anche il primo veicolo tra la necessità soggettiva di esprimere rappresentata e variata ad arbitrio « la velocità della immagine », e l'opera oggettiva ed attuata dell'immagine in movimento. In

quale punto della storia del pensiero nasca tale necessità, sarebbe impossibile stabilire, non stimiamo però che vi sia molta differenza tra ciò che rappresentano in tema d'architettura le capanne esquimesi del Collina (pag. 24) e in tema di cinema i bufali « in fotogrammi » graffiti nella caverna di Altamira circa 20.000 anni or sono (cfr. a questo proposito la storia del movimento nell'arte, tentata da G. Gregor in « Das Zeitalter des Films », Vienna 1932). La differenza tra il cinema e le altre arti — originarie o no — consisterebbe dunque nel solo carattere di mediatezza o immediatezza storica del veicolo invenuto per il passaggio dal soggettivo all'oggettivo, considerata l'arte in genere come soluzione intuitiva e pratica del problema inverso a quello filosofico detto della conoscenza. Ed a questa stregua risulta del tutto superfluo notare (pag. 23) che: « Lumière, con tutto il rispetto alla sua scoperta, non è un artista (nè egli presume di esserlo), ma solo uno scienziato ». Afferma ancora il Pudovchin (« L'attore nel film ») che: « L'opera d'arte, nella sua integrità, non va considerata come un atto risultante di due fattori, l'artista creatore e l'opera creata, ma di un processo complicato di tre fattori: l'artista creatore, l'opera creata e lo spettatore che l'appercepisce ». Rilegga il Collina — o legga — Platone e troverà nel VII libro della « Repubblica » la seguente allegoria che potrà interessarlo, come descrizione precisa anche se fantastica, di uno spettacolo cinematografico: « Una caverna contiene degli uomini incatenati in modo da non poter cambiare di posto, nè voltare la testa, e da non veder altro che gli oggetti che sono davanti ad essi. Dietro ad essi, ad una certa distanza ed una certa altezza, c'è un fuoco, la luce del quale li rischiara. Tra il fuoco e gli uomini c'è una strada scoscesa riparata da un tavolato analogo a quello di cui si servono i ciarlatani per celare agli spettatori i meccanismi segreti delle loro meraviglie (ecco la « cabina di proiezione »). In questo corridoio passano figure d'uomini e di animali, dei quali le ombre si proiettano sul fondo della caverna... ». Ma non vogliamo dare a questa fantasticheria di Platone un significato così serio e profetico. Allo stesso modo come un tale valore non potrebbe essere assegnato agli scherzi dell'abate Scarron che — già nel seicento — ha scritto tra l'altro un famoso poemetto burlesco sulla « Vita delle ombre » (« Je vis l'ombre d'un cocher — Qui de l'ombre d'une brosse — Frottait l'ombre d'un carrosse... »). Questi esempi ed i mille che si potrebbero citare, stanno tuttavia a dimostrare anche per ciò che riguarda lo « spettacolo » cinematografico, quella rispondenza ad una necessità dello spirito che secondo il Collina sarebbe mancata al cinema, e per cui la scoperta materiale della tecnica non va considerata che come l'invenimento di una nuova via all'espressione. Più avanti, in evidente contraddizione con sè stesso, (pag. 30) il Collina afferma che: « L'errore sta nel credere che si possa fare un paragone fra gli elementi tecnici ed esteriori di due arti diverse. Si avvicinava di più al centro del problema estetico il critico che si fosse chiesto: può il cinema coi suoi mezzi tecnici delimitare una sua individualità che lo distingua da qualsiasi arte originaria? ». L'autore ricade ancora nell'errore quando afferma che: « Lo sfumato, la dissolvenza, l'evolvenza (?) ecc. sono mezzi tecnici oggettivamente classificati, ed al regista è concesso combinarli eseguendo questa o quest'altra regola tecnico-sperimentale, senza che in questa realizzazione

egli possa aggiungere un elemento, una nota sua personale, che attribuisca questo sfumato o questo contrasto di luci al tale regista e questo al tal'altro (pag. 33) ». Infatti! — Per citarli a coppie, e connazionali magari — i tipi di Clair vivono nell'atmosfera di Duvivier e viceversa; la delicatezza di Henry King o la forza di John Ford sono la stessa cosa che le concezioni razziste di Vidor; Fritz Lang potrebbe firmare i film di Pabst, e questi quelli di Stroheim... Più avanti è detto (pag. 34): « si nota che le opere sono spesso citate solo in quanto vi sia in esse un qualche ritrovato tecnico applicabile anche quando *assuma un significato preciso nell'espressione del dramma* ». Ma a questo punto è conveniente sfogliare rapidamente le rimanenti pagine, rilevando solo qua e là qualche frase gustosa. Così è scritto (pag. 39): « ...dicasi del giuoco delle luci, che non è materia informe, ma preordinata allo scopo, e degli apparati elettrici e dei riflettori ecc. che hanno un contenuto finalistico, *indipendente non solo dall'intuizione, ma anche dalla volontà del regista* ». Pag. 42: « Basta peraltro la constatazione che la semplice connessione di due concetti tra di loro disparati è un'intuizione poetica, per dimostrare che non può esistere nello stesso tempo un'intuizione cinematografica (al Collina disturba evidentemente il fatto che la connessione dei concetti nel montaggio non possa procedere per via di letteratura) ». Pag. 43: « Il solo pensiero di dover prima dimostrare l'esistenza di un solo artista capace di creare in una forma d'arte nuova (sic), basta per infirmare tutti gli altri argomenti ». Pag. 46: « ...la scelta che il pittore fa dell'oggetto è soltanto passiva (qui possono rispondere i pittori), ed è determinata dal grado di impressione che il bello naturale ha suscitato in lui, mentre poi esprime la sua intuizione nel quadro che è tutt'altra cosa da quello che il pittore ha visto ». Pag. 82: « ...è rilevante piuttosto che un'opera complessa come quella di teatro si possa trasformare in una di cinema, anche semplicemente *piazzando la macchina da presa di fronte al palcoscenico* ». E poichè ci troviamo ormai sul piano del romanzesco, ci piace chiudere questa non inutile rassegna, col seguente brano (il paradosso e la satira sono però nelle intenzioni), che presenta una logica analoga a quella del nostro esteta: « La locomozione aerea non esiste. Non esiste perchè è impossibile. Che non mi si venga a dire che si è veduto il navigatore aereo ed il suo naviglio. La questione non riguarda questo punto. Io pure li ho veduti. Ciò non costituisce che un fatto; e che è mai un fatto? Nulla. Che cosa è la logica? Tutto. Ora la logica corre sempre da un punto di partenza a un punto di arrivo. Il punto di partenza è che l'uomo *non avendo le ali* non è stato creato per volare. Il punto di arrivo è che la navigazione aerea non esiste... Se l'uomo possiede le navi è *perchè egli è conformato in modo da poter nuotare*... La natura ammette il progresso, ma nel senso dello sviluppo di ciò che essa ha creato (ecco le arti originarie del Collina)... Gli antichi lo avevano istintivamente compreso, e poeticamente espresso con la favola di Icaro... ». Sono argomentazioni bizzarre che esprime contro la navigazione aerea, in un romanzo poco noto, un personaggio di Giulio Verne.

R. M.

I film

SUSANNA

(Bringing up Baby)

Origine: America - *Casa di produzione*: R.K.O. Radio Pictures - *Produttore e Regista*: Howard Hawks - *Direttore di produzione*: Cliff Reid - *Soggetto, dialoghi e sceneggiatura*: Dudley Nichols e Hagar Wilde; dal romanzo di Hagar Wilde - *Aiuto Regista*: Edward Donahue - *Operatore*: Russell Metty A. S. C. - *Fonico*: John L. Cass - *Direzione Musicale*: Roy Webb - *Scenografo*: Vernon L. Walker - *Costumi*: Howard Greer - *Metraggio*: m. 2794,80 - *Interpreti*: Katharine Hepburn, Cary Grant, Charlie Ruggles, Barry Fitzgerald, May Robson, Walter Catlett, Fritz Feld, Leona Roberts, George Irving - *Casa di doppiato*: Palatino Film - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Photophone - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Susanna è stato presentato come il primo film « comico » della Hepburn. La trama è così lieve e rarefatta da raggiungere quasi il vuoto pneumatico. Un giovane professore che ricompone scheletri di animali primordiali, incontra a caso una ragazza che rovina automobili non sue, porta a passeggio leopardi addomesticati e, quando un uomo entra nella sua vita e le piace, non lo molla più a costo di dar prova della più sublime, petulante, « intelligente » stupidità. Il giovane, il cui timido e debole carattere è stato efficacemente condensato, e con originalità, in un paio di occhiali che, si indovina dal principio, ad un certo punto si dovranno rompere, subisce l'esuberanza della ragazza tanto da piantare la sua prima fidanzata (per contrasto tipo metodico, pignolo e, per altro verso calamitoso) alle soglie del matrimonio, e farsi sposare dalla piccola intrusa, dimenticando perfino la catastrofe d'ossa di un brontosauro pazientemente ricostruito in quattro anni di studio e di lavoro. È difficile comprendere cosa vi sia di comico in un simile soggetto, e riconoscere ciò che ha determinato nel lanciamento commerciale l'assegnazione di questo film ad un genere di cui in nessun punto della realizzazione si riscontrano le caratteristiche. La regia di Howard Hawks è fiacca. Si ricorda questo regista, per film drammatici come *Squadriglia dell'Aurora,* film muto di genere aviatorio, con soli uomini, e *La Costa dei Barbari.* Ma egli ama talvolta, come in *Ventesimo secolo,* passare al genere opposto; questa volta però non è stata la volta buona. Manca completamente a *Susanna* l'interesse cinematografico dell'imprevisto, e le pochissime trovate sono così povere che non riescono ad assumere valore di espressione, fuori del semplice divagato. Le prime scene del film sono tuttavia le migliori, e scorrono in un ritmo abbastanza agile e disinvolto, mentre, per quanto in seguito i personaggi corrano materialmente per i rimanenti 4/5 della vicenda, il quadro non risulterà più cinematicamente animato. Il tutto, del resto, non è che teatro cinematografato, ed il parlato è tale e tanto, che malgrado tutta la loro buona volontà, i personaggi non parlano mai tanto in fretta da arrivare a dire tutto ciò che vorrebbero. Così, per una volta tanto, invece che in metri o tempo, la lunghezza del film potrebbe essere espressa in bottiglie d'acqua: l'acqua che i doppiatori avranno dovuto complessivamente

ingurgitare per inumidire le labbra disseccate da tanto inconsueto lavoro. Uno dei « meccanismi » più semplici della comicità consiste, è noto, nel giuoco sulla disinvoltura nell'incoscienza del pericolo, e nell'impaccio a pericolo individuato. In questo film il motivo è stato usato ed abusato. C'è innegabilmente una certa differenza di stile e di significazione in Charlot che nella *Febbre dell'oro* cammina tranquillo e non saprà mai che per qualche minuto un orso immenso e pericoloso l'ha seguito come un'ombra, e nello stesso Charlot pattinatore provetto e spericolato in *Tempi moderni* solo fin quando non s'accorge del vuoto che sfidava incoscientemente con tanta sicurezza, e le numerose situazioni ripetute fino alla nausea in questo *Susanna* tra leopardi che compaiono d'improvviso, scambi ed equivoci fra leopardi selvaggi e ferocissimi, e leopardi mansueti. Il giuoco fine a sè stesso, non interessa più. Ed anche la trovata sonora dell'imitazione dell'urlo della belva, con contorno di richiami, echi ecc., acquista un po' di sapore solo per l'abitudinaria e personale abilità del caratterista che l'interpreta. Della Hepburn non c'è molto da dire che non sia stato già detto. Ci era stato promesso, naturalmente a cura della casa americana che ha prodotto il film, di metterci di fronte una Hepburn nuova, mai vista, che ha compiuto uno sforzo famoso su sè stessa per dimostrare di saper recitare anche il comico. Trovata pubblicitaria che tentava di rispondere in America ad una recente levata di scudi del pubblico contro il divismo ed il tipo delle varie Grete, Crawford, ecc. (noi non metteremmo però la Hepburn, soltanto per averci dato *Piccole donne,* fra queste parodie di dive). In realtà in questa nuova Hepburn non c'è nulla di inconsueto, salvo l'assenza del dramma. *Susanna* è una commedia sentimentale sullo stesso piano, si potrebbe dire sullo stesso calco, di *Alice Adams*, o più ancora, della prima parte di *The little minister* (nell'edizione italiana, chissà perchè, *Amore tzigano*), di cui ricopia modi e motivi. Qui manca il dramma, ed è questa la sola differenza; ma la Hepburn è quella che è ed è stata sempre, e non ci saremmo meravigliati se ad un certo punto del film, quando essa finge (ottima recitazione) nell'ufficio di polizia, di essere la delinquente che non è, si fosse invece scoperto che le sue « strabilianti rivelazioni » corrispondevano a verità, poichè è forse appunto solo in tale scena che l'attrice ritrova il proprio personaggio. Il film, del resto, non avrebbe rinunciato in questo caso, che ad una comicità di gusto ed effetto discutibile, ma probabilmente ci avrebbe guadagnato in compenso qualche cosa: al minimo un po' di imprevisto. Ben altra forza persuasiva raggiungeva, forse per virtù ataviche — la madre dell'attrice è ancor oggi una femminista convinta — la recitazione della Hepburn nella parte della protagonista del recentissimo *Portrait of a rebel* (*Una donna si ribella*). Gli altri interpreti, a parte Cary Grant, piccolo attore che non si adatta troppo male all'insufficienza congenita del suo personaggio, non hanno ruoli di spiccata importanza o difficoltà, e se la cavano come possono. Abbiamo riconosciuto in una particina (da generica che debba faticosamente percorrere tutta la sua strada verso la notorietà), Tala Birell ottima protagonista, in Europa, del *Fortunale sulla scogliera* di Dupont. A proposito della scena nell'ufficio di polizia, ci sarebbe da tornare per l'ennesima volta sulla satira che il cinema americano fa alla legge ed alle sue istituzioni; ma ne abbiamo parlato a sufficienza in altre occasioni, ed aggiungiamo semplicemente questo agli altri « documenti » della loro civiltà, che gli americani stessi ci hanno già fornito con compiacenza. Scenografia: la solita; fotografia: la solita; tecnica: la solita. Montaggio: correttissimo. C'è ad un certo punto un raccordo sul movimento eseguito con rara maestria: la ragazza muove verso il giovane recando tra le braccia un soprabito; compie il primo gesto della serie di movimenti che dovrebbe fare per infilarselo. Stacco. Altra inquadratura: la ragazza ha il soprabito già indosso, e compie l'ultimo gesto della serie. Il movimento è ripreso con tale perfezione, che solo l'occhio di un esperto può

vedere che in quel punto, sulla giunta, mancano almeno tre metri di film. E questa è la « tecnica » del cinema.

LA MINIERA MALEDETTA
(DRAEGERMAN COURAGE)

Origine: America - *Casa di produzione*: Warner Bros - First National - *Regista*: Louis King - *Soggetto*: Anthony Coldeway - *Operatore*: Gilbert Warrenton A. S. C. - *Interpreti*: Barton McLane, Jean Muir, Henry O' Neil, Robert Barrat - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Nicola Fausto Neroni - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bros.

Abbiamo provato una curiosa sensazione vedendo questo film. Sensazione giustificata dal fatto che in pieno film sonoro ci siamo d'un tratto trovati in presenza di questo curioso prodotto dell'industria americana, concepito sulla tecnica narrativa e figurativa del cinema muto. Il film ha fin dalle prime scene l'aspetto del vecchio *western;* ma western alla vecchia maniera, per scenografia, scelta d'esterni e di interpreti. Manca però qui, del western l'agilità del taglio, l'emozione della corsa, il respiro ampio della vita all'aria aperta. In complesso: un vecchio western girato in interno. Il caso è piuttosto curioso, ed ha necessariamente prodotto uno squilibrio generale nell'economia del film, che è fuori moda, e soffocato dal contrasto bizzarro fra la tecnica e l'argomento. Il soggetto non è molto interessante, ma piuttosto divagato. Il licenziamento del protagonista al principio ha una funzione precisa nel racconto, in quanto egli stesso dovrà accorrere a salvare colui che l'aveva ingiustamente licenziato. Ma questo particolare non è certo messo in giusto risalto, e non è affatto al centro del dramma. Il dramma potrebbe essere, come nella *Tragedia della miniera* di Pabst, reso attraverso la solidarietà umana di coloro che lottano con la morte per salvare i propri simili, anche se nemici. Il tema tendenzioso del film di Pabst trovava però una rappresentazione di una efficacia che qui sarebbe vano ricercare. Alcune scene del disastro nella miniera sono evidentemente ricalcate su vecchi ricordi pabstiani e bisogna riconoscere che sono le migliori. La recitazione è molto cattiva, convenzionale e retorica in modo sfacciato specie nei punti salienti, e la facoltà critica innata in ogni spettatore è condotta irresistibilmente a ricordare la recitazione dei film di almeno 10 anni fa.

I due interpreti sono racchi. L'attore è una specie di Wallace Beery quando aveva trent'anni. Recita con un certo gigionismo la parte dell'eroe, e ciò lo rende antipatico, e fa ridere, poi, sui suoi sentimentalismi con la ragazza. Lei è pienotta ed insipida. Del resto non ha una parte di molto rilievo. Al centro della vicenda è la figura del dottore, realmente simpatica, ma è un uomo che recita più per « età » per esperienza cioè di vita vissuta, che per sensibilità artistica. Da rilevare nel montaggio un buon processo di simultaneità su tre scene contemporanee: gli infortunati nella miniera, il popolo ed i salvatori dall'alto, e la squadra di soccorso che tenta di arrivare ai superstiti scavando una galleria. L'alternarsi di queste scene è studiato ed attuato bene anche in rapporto al ritmo. Peccato che tanti sforzi di realizzazione per organizzare disastri sotterranei ecc. ecc. abbiano girato « a vuoto », ed in sostanza non dicano gran che.

SI PARLA DI CLARA
(MAN SPRICHT ÜBER JACQUELINE)

Origine: Germania - *Casa di produzione*: Deka film - Tobis Cinema - *Regista*: Werner Hochbaum - *Soggetto*: tratto da un romanzo di Katrin Holland - *Sceneggiatura*: Katrin Holland, Werner Hochbaum, F. B. Andam - *Operatore*: Georg Bruchbauer - *Fonico*: Carl Becker-Reinhardt - *Musica*: Anton Profes - *Scenografo*: Willi A. Herrmann - *Metraggio*: m. 2013 - *Interpreti*: Vera Engels, Albrecht Schoenals, Sabine Peters, Hans Zesch-Ballot, Fritz Genschow - *Casa di doppiato*: L.U. C.E. - *Riduzione Italiana*: Gian Bistolfi - *Direttore per la versione italiana*: Mario Almirante - *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

Un giorno, presentato da una piccola distributrice italiana di film stranieri appar-

ve sui nostri schermi un film di Werner Hochbaum: pochi videro quel film che si intitolava nella versione italiana *Domani comincia la vita.* Si trattava di una pellicola in cui esperienze di avanguardia — ricerche di effetti speciali — si univano a una particolare funzionalità nell'uso della macchina da presa. Il soggetto era di carattere psicologico e nella narrazione si teneva soprattutto conto delle immagini: tanto che il film poteva benissimo passare per film muto, per quanto avesse una cadenza da film più recente che non le vecchie produzioni del muto. La vicenda era di carattere psicologico e narrava la storia di un tale che uscito dal carcere ritornava nella sua città. Di Hochbaum apparvero poi altri film. Quelle tendenze che dicemmo di avanguardia furono ancor più palesi in *Maschera Eterna* e meno in altri film di lui, in Italia sconosciuti, come *Varietà di Sobborgo.* Lo stile di questo ultimo film era tale da mostrare nel suo realizzatore uno spirito di ricerca non comune: di analisi soprattutto di sentimenti i più riposti. Abbandonati quindi i pseudo surrealismi della *Maschera Eterna,* Hochbaum sviluppò maggiormente questa tendenza, le cui applicazioni si hanno in *Si parla di Clara,* uno dei film più suggestivi della recente produzione germanica. Siccome poi questo film fu dal pubblico delle prime visioni non capito, e il pubblico anzi vi reagì stupidamente, esso è per noi tanto più interessante. Al centro della vicenda è una donna la quale ha dei punti di contatto con la protagonista di *Crisi* di Pabst. Senonchè qui il suo aspetto fisico è assai diverso. Non è una donna esuberante e formosa come era Brigitte Helm nel film pabstiano, anzi è direi quasi una bambina, una fanciulla in cui tutta la esuberanza è solamente interiore. Si potrebbe definirla, all'ingrosso, come una ragazza cui piacciono gli uomini, ma nello stesso tempo una donna chiusa in sè stessa. A un certo punto si ferma sopra un uomo, del quale ha visto la fotografia su di un giornale. (Questa scena è realizzata con gusto particolarmente fine). Si mette in testa di essere di quell'uomo e ne diventa la moglie. Ora forse le piacerebbero altri uomini: basta quella piccola occhiata al giovane custode che entra a portare la colazione la mattina dopo la prima notte di matrimonio, per capirlo. Tuttavia Clara ha deciso di essere soltanto di suo marito. E forse « il suo passato » altro non erano che dicerie. Ma ecco l'amica pettegola a rievocarlo; una di quelle signore che altri argomenti di discorso non hanno se non le maldicenze sulle amiche. E poi, uno spasimante di Clara ha avuto un incidente aviatorio, causato, si dice, involontariamente da Clara stessa. Bisogna dunque che la giovane sposa faccia dimenticare quel passato, lo cancelli. Ed ella lo attribuisce alla sorella, una studentessa di musica, calma e dolcissima. La scena tra le due sorelle e il marito di Clara avrebbe potuto riuscire banalissima se non fosse stata guidata da una mano sicura e da un temperamento arguto quale quello che ha dimostrato di possedere Hochbaum; il quale ha condotto anche il resto della vicenda, fino alla felice conclusione, con pregevole sicurezza, affidandosi molto più alle espressioni e alle azioni dei personaggi che al dialogo. Bisogna anche riconoscere che è stato assecondato dagli interpreti, la cui recitazione è apparsa sempre misurata e in tono col carattere del film. In particolare vanno ricordati i tre attori principali. Quella di Vera Engels può dirsi poi una delle più interessanti interpretazioni femminili del cinema attuale.

UN DRAMMA AL CIRCO
(MANEGE)

Origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis-Magna - *Regista*: Carmine Gallone - *Direttore di produzione*: Eduard Kubat - *Soggetto*: Curt J. Braun - *Dialoghi*: Ullrich Bettach - *Operatore*: Friedl Behn-Grund - *Fonico*: Emil Specht - *Metraggio*: m. 2.200 - *Interpreti*: Albert Matterstock, Attila Hörbiger, Anneliese Uhlig - *Casa di doppiato*: L.U.C.E. - *Riduzione Italiana*: Gian Bistolfi - *Direttore per la versione italiana*: M. Almirante - *Distribuzione per l'Italia*: E. N. I. C.

Gallone ama passare da un genere all'altro di film, da un ambiente all'altro. Sta-

volta si è probabilmente ricordato di Dupont che del circo nel film è stato un solerte fautore. Dunque, come Dupont, gli acrobati. E poi? Ecco trovato un ambiente che se non è del tutto originale (ormai che cosa è rimasto di non sfruttato, per il cinema?) presenta qualche aspetto suggestivo. Si tratta di una famiglia, composta di madre, figlia e marito della madre che sfrutta la ragazza, debole ed evanescente, come numero di attrazione: la fanciulla non deve far altro che mettersi al volante di un'automobile che compie il doppio giro della morte. L'andamento all'infernale apparecchio viene dato dallo stesso padrigno. Il quale è, come si può capire facilmente, un uomo brutale. Non accetta quindi le osservazioni dell'acrobata innamorato della ragazza. E l'acrobata nemmeno riesce a convincere i compagni di lavoro ad aiutarlo. La scena della tremenda lotta tra il padrigno della ragazza e l'acrobata è condotta con un vigore insospettato: una sequenza degna di un grande regista. Purtroppo nel film sono stati introdotti altri personaggi che vorrebbero essere comici e che disturbano l'andamento del racconto che è di solito piuttosto sostenuto.

LA PRIGIONIERA DI SIDNEY
(ZU NEUEN UFERN)

Origine: Germania - *Casa di produzione*: U.F.A. - Gruppo Bruno Duday - *Regista*: Detlef Sierk - *Soggetto*: Dal romanzo omonimo di Lovis H. Lorenz - *Operatore*: Franz Weihmayr - *Fonico*: Carl-Heinz Becker - *Musica e Direzione Musicale*: Ralf Benatzky - *Scenografo*: Fritz Maurischat - *Costumi*: Arno Richter - *Metraggio*: 2695 - *Interpreti*: Zarah Leander, Willy Birgel, Victor Staal, Erich Ziegel, Hilde von Stolz - *Casa di doppiato*: L. U. C. E. - *Riduzione Italiana*: Marcello Albani - *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

I tedeschi amano assai nella loro recente produzione di scegliere epoche diverse dall'attuale e ambienti ad essi affatto estranei. Così in questa *Prigioniera di Sidney*, dall'argomento macchinoso alquanto, ma non privo di una certa sostanza drammatica. L'azione si svolge tra l'Inghilterra dell'ottocento e Sidney, anzi Paramatta, dove venivano deportate le donne. È questa ricostruzione dell'ambiente di Paramatta la cosa meglio riuscita del film. L'azione procede con una certa lentezza, ma di tale lentezza pare che il regista si compiaccia per indugiarsi in dettagli o anche, con migliore scopo, sulle espressioni degli interpreti. Tra questi è la svedese Leander la quale ha un po' di Greta Garbo e un po' di Pola Negri, ma canta come Marlène Dietrich. Un bell'acquisto, dunque, per la cinematografia tedesca.

L'INAFFERRABILE SIGNOR BARTON
(PRESCRITION FOR ROMANCE)

Origine: America - *Casa di produzione*: Universal - *Produttore*: Edmund Grainger - *Regista*: S. Sylvan Simon - *Soggetto*: Robert Neville - *Sceneggiatura*: James Mulhauser - A. R. Perkins - *Operatore*: Jans Oland A. S. C. - *Fonico*: Walter Kris - *Metraggio*: 2100 - *Interpreti*: Wendy Barrie, Kent Taylor, Mischa Auer, Lola Carroll - *Casa di doppiato*: Itala Acustica - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Photophone - *Distribuzione per l'Italia*: I. C. I.

A un certo punto i produttori de *L'impareggiabile Godfrey* hanno detto: « Basta Mischa Auer per richiamare l'attenzione del pubblico su un film ». Forse hanno avuto torto. Del resto di questo *Inafferrabile Signor Barton,* Auer non è il protagonista. L'astro maschile sarebbe Kent Taylor, giovanotto coi baffetti, il quale ha lo scopo di prendere il signor Barton e nello stesso tempo conquistare una ragazza. La storia comincia in America per finire in Europa dove appunto si è rifugiato il Barton che dalla ragazza è protetto. Teatro di azione la capitale ungherese dove i nostri personaggi si incontrano ad ogni passo come se Budapest fosse una scatola. Questa, diciamolo una volta per tutte, è un po' una mania degli americani, di vedere piccolo tutto quanto ciò che è in Europa. Tuttavia ammettiamo che il caso ci abbia messo lo zampino. Succede che alla ragazza che protegge il signor Barton e al giovane poliziotto, capitano varie peripezie. E a questo punto i realizzatori si sono ricordati di

Accadde una notte e dei film che da *Accadde una notte* discendono. Alla fine Barton è scoperto in una villa situata lontano dalla città e il giovanotto e la ragazza si sposeranno malgrado questa abbia troppe volte detto a quello di non seccarla. Il regista era fino ad oggi sconosciuto e non crediamo che sarà questo film a rivelarlo. Ma forse non è colpa sua.

LA GABBIA DELLA MORTE
(SOUS LA GRIFFE)

Origine: Francia - *Casa di produzione*: Films Wog - *Regista*: Christian-Jaque - *Direttore di produzione*: J. P. Frogerais - *Soggetto*: Gregory Ratoff - *Dialoghi e Sceneggiatura*: Charles Spaak - *Aiuto Regista*: François Carron - *Operatore*: Willy - *Musica e Direzione Musicale*: John Ellersworth e Pierre Nicoll - *Metraggio*: m. 2.400 - *Interpreti*: Constant Remy, Madeleine Ozeray, José Noguèro - *Casa di doppiato*: L.U.C.E. *Riduzione Italiana*: Giuseppe Marino - *Direttore per la versione italiana*: M. Almirante - *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

È opportuno fare attenzione prima di dire che il cinema francese ha raggiunto un livello considerevole, perchè in questo caso si comprenderebbe anche il film *La gabbia della morte.* (A proposito, i noleggiatori italiani non potrebbero dare dei titoli meno truculenti?). Si è detto anche, ed è stato pubblicato su giornali nostri con molta facilità che Christian Jaque è un promettente regista. Invero questo suo film non può che dimostrare fino ad un certo punto le doti di un regista: che sono, in fin dei conti i difetti di ogni regista francese: quella eccessiva nervosità nei movimenti di macchina e l'abuso degli stessi movimenti, quelle variazioni di campo irregolari da un punto di vista strettamente grammaticale (grammatica del cinema, si intende) quel ritmo squilibrato che unisce un interminabile carrello con un brevissimo primo piano.

Né la illuminazione o il taglio delle inquadrature sono soverchiamente originali: scorci inutili si accompagnano a inquadrature prospetticamente piatte; e quel riflettersi continuo delle persone negli specchi, senza una ragione se non quella forse di pretendere di fare alcunchè di originale!

Ma, qualcuno dirà, Christian Jaque ha anche collaborato con Sacha Guitry per *Le perle della Corona;* eppure in quel film Guitry predominava e la tecnica nulla mostrava di straordinario. Il guaio è che non è nemmeno una tecnica ordinaria, come quella chiara, limpida, della media degli americani.

Venendo al soggetto, è questa una delle più banali storie che si possano immaginare, in quanto tratta dell'amore di un uomo anziano verso una fanciulla che egli ha raccolta, mentre la ragazza naturalmente preferisce qualche giovanotto. Onde accade che il vecchio essendo domatore di bestie feroci, finirà per essere sbranato da una di esse.

La recitazione è piuttosto affettata e tra tutti si preferisce in fondo, la delicata Madeleine Ozeray (ma ahi quanto mal fotografata) e più ancora, di lei, le mani esili, quasi evanescenti.

PARADISO PER TRE
(ROMANCE FOR THREE)

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regista*: Norman Z. Mc. Lood - *Direttore di produzione*: Milton H. Bren - *Soggetto e Sceneggiatura*: Eddie Moran, Jack Jevne - *Operatore*: Norbert Brodine - *Fonico*: Elmer Raguse - *Direzione Musicale*: Marvin Hatley - Arthur Morton - *Scenografo*: Charles Hall - *Costumi*: Ernest Schraps - *Montaggio*: William Terhune - *Metraggio*: 2300 - *Interpreti*: Constance Bennett, Brian Aherne, Billie Burke - *Casa di doppiato*: Metro Goldwyn Mayer - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western - *Distribuzione per l'Italia*: M. G. M.

Tra gli acquisti recentemente fatti dall'America cinematografica in Europa c'è stato anche il romanzo di Kestner *Tre uomini sulla neve.* « Come è divertente » molti avevano detto, soggiungendo poi: « Sarebbe un bellissimo film ». Ora, Hollywood non ha la neve a disposizione. Ma il romanzo essendo divertente e adattissimo ad essere filmato, poco importava se proprio la neve non c'era: un angolino di neve finta, con uno sfondo di cartone dipinto a cielo, e i soliti trasparenti. Due o tre campilunghi di gente che corre in sci; e gli esterni di questo film

sono stati risolti con disinvoltura in questo modo.

Pensiamo un momento a qualche cineasta europeo che si sarebbe preoccupato invece delle belle inquadrature, delle nuvolette. Cose del resto, apprezzabilissime; quando però sono giustamente dosate.

Gli americani vi rinunciano. A loro interessano infatti la trama, gli sviluppi allegri della trama, le trovate, le battute di spirito. Tutti elementi che vengono messi al punto giusto, questi ultimi, nel soggetto che scorre rapidamente. La solita interpretazione disinvolta.

IL DIARIO DI UNA DONNA PERDUTA

(Tagebuch einer Verlorenen)

Origine: Germania - *Casa produttrice*: Nero, 1929 - *Regista*: G. W. Pabst - *Interpreti principali*: Louise Brooks, Andrew Engelmann, Valeska Gert, Fritz Rasp, Kurt Gerron, Siegfried Arno, André Roanne, Josef Rovensky.

Questo film fa parte, con *Crisi* che è stato analizzato nel n. 6, pag. 98 (Anno I) di « Bianco e Nero », e con *Die Büchse der Pandora* (*Lulù*), interpretato dalla stessa Louise Brooks, del triplice studio di Pabst sulla psicologia femminile. Stabilire una scala di valori fra queste tre opere del regista tedesco ci sembrerebbe impossibile: si potrebbe al massimo discutere solo in quali punti l'arte del realizzatore raggiunga una reale efficacia, e dove le intenzioni abbiano invece fallito allo scopo. Ma se per la critica è importante risalire all'interpretazione dell'artista nell'atto della creazione, questa interpretazione non può prima di tutto che volgersi alla ricerca di un motivo — motivo come « movente » o determinante polemico — che, dominando l'artista, imprima alla creazione stessa il segno inconfondibile e ben limitato di un preciso mondo morale. Le più recenti teorie del film hanno chiamato tale motivo tesi o tema, e l'hanno posto alla base stessa del cinema come condizione imprescindibile della creazione cinematografica su basi collaborative. Ma ci sembra che come ogni artista ha qualche cosa di suo da dire, di diverso da ciò che possono dire gli altri, come ogni artista ha una sua concezione del mondo e dei suoi rapporti, anche nel caso scolasticamente anticinematografico di Pabst (una delle personalità più « personali » del cinema, fino al suo viaggio in America, e conseguente sconfessione pubblica — cfr. in « Bianco e Nero » A. I, n. 11, pag. 110 recensione di *Mademoiselle Docteur* —). si possa egualmente ricercare questo motivo che è indice d'unità spirituale, e quindi artistica, non essendo l'arte che una delle qualità dello spirito. Sotto questo punto di vista la trilogia di Pabst sulla psicologia femminile si presenta come conseguenza e sviluppo di un solo tema comune a tutti e tre i lavori: l'indagine analitica del carattere di una donna nei suoi aspetti più critici, dall'istante in cui reazioni istintive o contingenti per tempo o per ambiente, la spingono alla perdizione, (il finale di *Crisi*, considerato nel più vasto qua-

dro completato dagli altri due film, non è sincero, risolto così nella banalità commerciale dell'« happy-end » all'americana), all'inevitabile attuazione della colpa in questo *Diario di una donna perduta*, alla reazione cosciente e perversa contro uomini e fatti che l'hanno causata in *Die Büchse der Pandora*.

Così che fra i tre film non c'è quasi soluzione di continuità anche se cronologicamente Mary segue Lulù e se fra le due vi sia stato posto per la realizzazione della *Tragedia di Pizzo Palù* ripreso da Pabst in collaborazione con Arnold Fank. Il fatto narrativamente inteso, quasi non interessa, come non interessano in realtà gli uomini. Il boxeur o un altro in *Crisi*, il farmacista o un altro in *Diario di una donna perduta*: ciò che è avvenuto sarebbe avvenuto lo stesso. E quasi ci accade di trovare una certa somiglianza fisica fra le due protagoniste così dissimili, Brigitte Helm per il primo e Louise Brooks per gli ultimi due film, tanto esse sono, nella concezione dell'artista « la stessa persona », la stessa individualità nella quale si vogliono generalizzare infiniti altri casi. Irene, Mary, Lulù rappresentano insieme, e con continuità, la storia della perdizione, una storia vista con simpatia, diremo più: con una simpatia dalla quale era troppo difficile salvarsi, per non cadere nella retorica letteraria della « santa prostituta ».

Pabst c'è riuscito, e coi mezzi semplici della macchina da presa, che per natura sono contrari all'indagine psicologica. Con quegli stessi mezzi che ci fanno dimenticare come il tipo della giovinetta dal viso angelico e dal cuore puro, che tuttavia suscita il vizio attorno a sè, sia tutt'altro che nuovo. Le donne perdute di Pabst, abbiamo detto, sono tutte simpatiche: solo la povertà o il caso malvagio, le hanno spinte al disonore. Esse conservano nella propria anima una vera purezza e delle rare sfumature di sentimento. Gli esseri antipatici sono gli uomini forti che il vizio porta a pregiudizi inumani. Le brave persone che non fanno alcun male alle giovinette e che non hanno conosciuto il desiderio morboso che durante gli anni della loro giovinezza, amano che si presentino loro i costumi che essi si proibiscono, ma che non detestano. Dati questi presupposti polemici, ecco la trama del *Diario di una donna perduta*.

Mary, figlia di un farmacista, si innamora dell'impiegato di suo padre. Le nasce un bambino. La famiglia affida il neonato ad una nutrice, e chiude Mary in una casa di correzione. Torturata, Mary si salva con una sua compagna che la presenta a sua « zia », una signora dall'aspetto (ma solo dall'aspetto) molto rispettabile. Mary ha grande successo, il suo fascino seduce tutti. Intanto suo padre muore. Mary che si era allora allora maritata con un conte rovinato, eredita. La vecchia che aveva cacciato la ragazza sarebbe ora in mezzo alla strada se Mary non rinunciasse alla sua fortuna per lasciarla a lei.

* * *

La banalità della trama, un sentimentalismo sfruttato, il contrasto facile fra l'ipocrisia e l'insensibilità degli onesti e la dirittura e la generosità che può invece avere una donna perduta, renderebbero il film ridicolo, se la recitazione degli attori fosse non mediocre, ma anche semplicemente abbastanza buona. Essa è invece veramente eccezionale. Sotto la regìa di Pabst tutti recitano bene, e la mediocrissima Louise Brooks, mal compresa e mal diretta dagli americani suoi connazionali, diventa in questo film una rivelazione.

Con l'introduzione di un grande numero di personaggi di secondo pia-

no, con l'accumulare prezioso e minuzioso di dettagli umani, particolari « veri » (questa tendenza alla ricerca del documento lo porterà un giorno a realizzare un nuovo ciclo che da *Westfront* si conchiuderà ne *La tragedia della miniera*), Pabst crea ambienti e situazioni prodigiosamente reali. Il film comincia nel dramma e nel vizio: la morte di una prostituta che ha cessato di piangere. La disgraziata si uccide ed il suo corpo viene trasportato alla farmacia, mentre il farmacista accarezza la sua nuova amante. E quando scende la sera, Giorgetta, la seconda amante, si trova vicino al suo padrone, davanti alla porta della sua camera: « Buona sera, signore ». Ma ella non se ne va. I suoi lineamenti sono impassibili, il suo sguardo è fisso in quello del farmacista. Egli non parla, egli non si slancia verso di lei. Ma i suoi occhi parlano, gridano... E Giorgetta entra nella stanza.

Questo « motivo », reso con gli sguardi « rallentati » dei due, attimo in cui il monotono scorrere della pellicola nella camera si affida ad una sola espressione immobile e significativa, l'abbiamo visto anche in *Fortunale sulla scogliera* di Dupont, e più recentemente nel *Bandito della Casbah* di Duvivier.

Le scene di durezza e di brutalità bestiale sono particolarmente riuscite. C'è nel film un consiglio di famiglia. Attorno ad una grande tavola ovale i parenti sono riuniti. Essi si serrano gli uni contro gli altri; i loro petti sono appoggiati al tavolo; i volti si avvicinano, le mani fremono. C'è la grossa testa del « viveur » al quale l'insolita gravità dona una maschera tragica; la tipica figura dell'ex militare coi baffi ora cascanti; la vecchia zia che cerca di tenere in equilibrio sulla testa un cappellino di altri tempi, e che non sorride mai. E tutte le teste si sollevano e guardano avidamente. Le narici palpitano quando si introduce la colpevole, giovane e bella. Ancora una volta i crani si avvicinano, le parole escono dalle bocche che si torcono malvagie. Poi la zia si alza, essa leva un dito e dice: « Il consiglio decide... ».

Non è detto ciò che il consiglio abbia deciso. Lo spettatore vede la famiglia che si veste e se ne va. Il bimbo è ravvolto in una coperta bruna. La zia lo raccoglie e si può credere, per un momento, che si stia per assistere ad un infanticidio. Meno belle forse sono certe scene nella casa di correzione: c'è in esse qualche cosa di esagerato o, per lo meno, di sproporzionato. Il direttore, un tedesco grande, con la testa rasata, recita perfettamente. Quando gli portano Mary egli conta dei biglietti di banca e guarda attorno attorno la ragazza come se il denaro fosse uscito da lei. Pabst conosce l'arte di rendere con dei gesti piccolissimi gli stati d'animo più complessi.

Quando la nutrice riceve il neonato, essa conta il denaro per assicurarsi di essere stata pagata a sufficienza; poi sorride ed accarezza il piccolo con la mano. Quando invece Pabst ricerca l'effetto troppo forte, sbaglia. Così quando appena uscita dalla casa di correzione Mary vuol avere notizie del suo bambino, ed incontra per le scale un uomo grave, vestito di nero, che porta un fagotto sotto il braccio. La scena in cui Mary compie il passo che la condurrà alla perdizione è molto sobria ed audace. « Io ti dirò, piccola Mary, perchè hanno spinto Jeanne alla morte... Tu saprai tutto se scenderai questa sera alle dieci e mezzo nel magazzino... ». Mary discende: essa ricorda la promessa. I due visi si avvicinano lentamente, le due bocche si toccano, si prendono. Mary, inerte forma bianca, è sollevata da terra e distesa su di un mobile vicino come un cadavere nella sala delle au-

topsie. L'incontro del padre e della figlia nel cabaret della « Sauterelle » (Pabst ci aveva già dato del cabaret una rappresentazione memorabile in *Crisi*) è altamente drammatico. Eppure è una scena senza gesti.

Il farmacista ha scorto Mary che danza e che si fa abbracciare, ed i loro sguardi si sono incrociati. Essi fanno qualche passo l'uno verso l'altro, gli occhi fissi negli occhi. Poi niente si muove di essi, nè le gambe (si comprende che esse si reggono appena) nè i visi. E tra questi due visi, tra questi due sguardi fissi le coppie passano, ridono, si agitano. Il padre, che va indietreggiando, si trascina verso la porta bevendo con gli occhi l'immagine di colei che egli ha ritrovato ma che non vedrà più; ed i ballerini trascinano Mary. I due non si sono detti una parola. Ciò che stupisce è l'assenza di gesti inutili nella recitazione: il massimo effetto è ricavato da un minuto sforzo apparente. Tutte le maschere sono meravigliosamente studiate. Il cinico impiegato di farmacia che viola Mary e prende il posto del suo « caro padrone », ha per intermittenza un riso bestiale. Quando Mary ha ereditato e tiene in mano i biglietti (questa eredità passa di mano in mano come qualche cosa di lurido, di materiale che si ha il timore di toccare) egli si avvicina, non sorride più, ma mostra i denti, e passa la sua mano sulla spalla di colei che, egli sa, conduce una vita di perdizione. La tenitrice del cabaret è grassa, vestita e pettinata come le donne rispettabili e di una certa età, che seguono la penultima moda. Crolla graziosamente (lei crede) la testa, ed assume un'aria dignitosa e buona, quasi materna, per spingere le ragazze tra le braccia dei signori che frequentano la sua casa.

Ma ottima fra tutte, ci appare la recitazione di Louise Brooks nel ruolo di Mary. La folla si agita attorno a lei. Gli avvenimenti si succedono cambiando la sua vita, i suoi costumi. Da fremiti impercettibili, da un giuoco delicato di sguardi, si indovinano i suoi pensieri. Ella è una donna perduta, bella ed immobile. Ella soffre e rimane impassibile. E appunto questo è ciò che più conta: con una quasi totale « assenza di recitazione », ella ha saputo creare attorno a sè un'atmosfera densa di intense emozioni.

Per ciò che riguarda la passata attività di questa attrice, ricordiamo che essa è nata a Wichita nel Kansas, nel 1900. Debuttò in teatro e prese parte per 2 anni come ballerina alle *Follies* di Ziegfeld, a *Louis the 14th, George White's, Scandals.*

In cinema ha partecipato a: *Girl in Every Port* (Fox); *No We're in the Air, The City Gone Wild, Rolled Stockings, Beggars of Life, The Canary Murder Case* (Paramount). Nel 1936: *Empty Saddles.*

R. M.

Rassegna della Stampa

CRITERI DI PRODUZIONE

Dal marzo scorso è stata restituita ai produttori cinematografici italiani piena libertà d'iniziative. Ma tale fatto — salutato dalla generale soddisfazione — corrisponde a una raggiunta maturità industriale? Una risposta a tale domanda non può essere data senza qualche premessa. Per quel *quid* di « artistico » che gli è connaturato, il film, come ogni altra forma di spettacolo, è materia opinabile: tutto dipende da chi giudica e in base a quali elementi. Se, quindi, di maturità si può parlare, è necessario innanzitutto rilevarne i sintomi.

Accanto al rinnovamento delle attrezzature tecniche, all'accrescimento delle possibilità industriali, è chiaro che il mutamento vero e più importante è quello degli uomini e negli uomini. Messi da parte per naturale esaurimento e, in qualche caso per necessaria epurazione, alcuni elementi indesiderabili, accanto ai pochi superstiti in possesso di una buona conoscenza del mestiere, si è affermata una categoria di uomini nuovi di provenieza più scelta che, nei vari settori del complesso problema cinematografico, arrecava energie e aspirazioni di cui si sono avvertiti i segni anche là dove i risultati sono apparsi inferiori all'aspettativa. Assurda la pretesa che in due o tre anni si potessero raggiungere risultati al disopra di un livello medio.

Primo buon sintomo, invece, è che una più precisa coscienza delle multiformi esigenze della cinematografia vada diffondendosi. Se dunque il mutamento interessante ed importante è sopratutto quello negli uomini, vecchi o giovani che siano, è ovvio che fare buoni film e insieme dell'industria redditizia, è una questione di idee e di intelligenza. La famigerata libertà di iniziativa ha almeno il pregio di restituirne a ciascuno la paternità e la responsabilità.

Così l'industria cinematografica, posta dallo Stato nelle condizioni che le assicurano l'esistenza e la continuità, è ora di fronte a sè stessa responsabile *in toto* dei propri prodotti. Dopo tre anni che chiamerò di tutela, essa, ora, dovrebbe essere in grado di affrontare da sola i problemi più delicati che la cinematografia comporta. La coscienza di tale impegno potrebbe essere già un sintomo di maturità. Ma vediamo di rintracciarne le manifestazioni nei fatti compiuti e nelle intenzioni addimostrate negli ultimi mesi. Nel riferirli cercherò di essere quanto più possibile obbiettivo.

Comincierò da coloro che mirano a una specializzazione: anche in cinematografia la specializzazione è il tentativo di crearsi un monopolio di un determinato genere di prodotto. C'è chi ritiene di specializzarsi nel genere dei film storici e vorrebbe ipotecare i grandi personaggi della storia, dell'arte e della scienza. Fin qui niente di particolarmente originale. Un bello spirito non a sproposito avrebbe chiesto presso chi depositare l'intera Enciclopedia Treccani per preservarsi tutti i diritti su tutti gli argomenti! Comunque, scherzi a parte, e stando all'erta dai pericoli della retorica, pericoli sempre incombenti su chiunque accosti tali argomenti, l'idea dei film storici non è un' « idea di partenza » per una industria ai primi cimenti, ma un punto

d' « arrivo »; quindi, se non da escludere, da affrontare con le massime cautele.

Ogni film di tal genere è un caso a sè, da studiare sulla base di una conoscenza profonda della materia che deve essere assimilata come cultura prima di mettervi le mani. È questa la prima precauzione per evitare di fabbricare mausolei vacui e di vieto gusto. Lo stesso dicasi per la traduzione in film di capolavori della letteratura o del teatro. Quando si vedono annunciare, magari a paia, film di questo genere, sorgono inevitabili le diffidenze e i sospetti, oltre al rincrescimento che argomenti tra i più gelosi e interessanti possano così per molto tempo essere sciupati.

Anche chi si appiglia al genere musicale, lancia un nome o di un musicista o di un melodramma famosi e dice che ne trarrà un film. Ma subito inceppa in difficoltà di questo calibro: trovare attori cantanti, spostare l'azione del melodramma sul ritmo del cinema (che è quasi come pretendere che le lumache corrano ai Parioli). Superati anche questi scogli fatali, del vecchio libretto stesso non resta più che il titolo: si entra nel circolo vizioso dell'ibridismo, pece nera e attaccaticcia dalla quale è vano sperare di liberarsi. Pure per questo genere valgono le considerazioni fatte per il film storico: di più, il film musicale è stato già assai sfruttato, il pubblico se ne è dimostrato sazio e il suo interesse va verso forme più attuali e più schiette di cinematografia. La stessa rivista musicale filmata, che è un genere che si regge sui cosidetti numeri di danza, di acrobazia e di varietà, cioè sul virtuosismo mimico, ha già raggiunto il suo vertice spettacolare e conviene lasciarla a quei paesi che in codesto genere hanno una loro particolare tradizione. Nemmeno quella del film musicale è un'idea dalla quale sia consigliabile partire: lo dimostrano i fatti. Dopo il primo entusiasmo, il progetto sfugge dalle mani, mentre si inseguono le difficoltà che costringono ad impegni gravosi. Poi, per esempio, l'impegno a cominciare la produzione già annunciata dalla pubblicità, incalza ogni giorno. Non starò qui a dire che significhi moralmente e finanziariamente il rinvio o l'abbandono di un progetto, specie per un produttore che non ha mai fatto un film. Egli allora vuole salvarsi e si pone di gran fretta alla ricerca di un nuovo film da fare subito, da cominciare dopo un mese, un film qualunque, comico o giallo, drammatico o sentimentale, purchè sia « pronto » e lo si possa far subito. Dimostrare così che produce, che lavora, diventa la sua ragione di vita: le belle e buone intenzioni sono crollate: il primo film, che avrebbe dovuto essere l'affermazione della casa, l'inizio di un'epoca nuova, la dimostrazione della larghezza delle sue idee ecc. è invece un film qualunque.

La critica ai criteri di produzione mi sembra più interessante e necessaria di quella ai film in questo momento. E vorrei che la mia fosse costruttiva; perciò proseguo la disamina dei criteri andando oltre la questione del genere dei soggetti. Me ne dà motivo un caso recente di un gruppo di produzione da poco costituitosi, che dopo aver lungamente cercato e studiato una materia letteraria adatta ad essere trasposta in film, ha scelto due argomenti: il primo, una vicenda passionale, tratta da una novella dell'800; il secondo un dramma a sfondo sociale tratto da un noto romanzo straniero. Intenzioni serie, propositi di una produzione artistica e non soltanto industriale; progetti di duplici versioni, preparativi su larga scala: il che dice che oltre ad una notevole disponibilità di mezzi, v'era anche un tentativo di organizzazione tecnica. Si tratta allora di passare dai propositi ai fatti, dalla carta al concreto. Qui è il punto in cui quelle idee, quei criteri, son messi alla prova. Ma da che parte si comincia? Da che punto si parte? Guardiamo il rovescio della medaglia: come hanno proceduto i nostri produttori. Scritturati due o tre soggettisti, questi furono posti al lavoro di riduzione della novella e del romanzo, senza che nessuno lontanamente sapesse chi avrebbe diretto il film. A questo si sarebbe pensato dopo. Intanto si fanno i preventivi con direttore di produzione, pure scritturato, prima che esista la sceneggiatura (lo stesso che preventivare la spesa di un palazzo

prima che esista il progetto dell'architetto). Ma qui si incontrano le prime difficoltà serie: dopo due mesi di lavoro non senza qualche divagazione su altre proposte, l'attività rallenta perchè occorre prendere decisioni importanti come impegnare gli stabilimenti, gli attori principali, ecc. Soltanto a questo punto si comincia a pensare seriamente al regista. Si pensa cioè a scegliere quello più adatto per quel film e che dia buone garanzie. Ma il regista interpellato, che non è il primo venuto, dopo aver studiato accuratamente i soggetti, esprime il suo punto di vista che naturalmente è assai diverso da quello dei produttori. Per farla breve, scelto il regista i produttori dovrebbero ricominciare da capo la preparazione. Allora subentra il puntiglio personale circa il proprio operato, il regista se ne va e il produttore è un'altra volta arenato. In altri casi è invece il regista uomo di scarsa coscienza. Allora il film si comincia ma quasi sempre non lo si finisce, o lo si finisce nel doppio tempo o con doppia spesa. Il primo caso è per fortuna il più frequente e finisce con tentativi del produttore sempre più deboli finchè o i capitalisti si ritirano o è il produttore stesso che vinto dalle difficoltà rinuncia. Nel secondo caso è un'odissea per il produttore e per i suoi finanziatori i quali giurano che per tutto l'oro del mondo non si interesseranno mai più di cinematografia.

È questo il « tragico » risultato a cui si giunge, illimitati che siano i mezzi a disposizione, quando i criteri non sono chiari. Tragico, intendiamoci, non soltanto per le conseguenze materiali ma sopratutto morali perchè l'industria cinematografica ne esce diffamata ingiustamente dalla presunzione e incompetenza di coloro che in altri campi si sono invece distinti. E nel loro ambiente essi tornano delusi a diffondere con l'autorità del loro nome il discredito sulla cinematografia in ragione della immaturità che in essa hanno dimostrata.

Altri esempi potrei ancora citare ma ormai incalza la conclusione. Che è breve e chiarissima: se per ogni aspetto industriale, tecnico, artistico del film è necessaria una speciale preparazione, quella che occorre al produttore è una preparazione particolarissima che si forma soltanto con l'assistenza al lavoro altrui.

Nella fretta di fare, i più si rimettono a chi tale esperienza bene o male ha già fatto. E allora, dove è andata a finire la loro famigerata libertà di iniziativa, e come dimostrano la loro maturità industriale?

GUGLIELMO USELLINI

(Da *Il Ventuno*)

NOZIONI PRELIMINARI SUL COLORE

Traduciamo dalla pagina tecnica de « La Cinématographie Française » questo articolo di A. P. Richard che ci appare come una ottima introduzione agli studi sulla tecnica del colore in cinematografia. L'argomente anche se non completamente originale è interessantissimo oltre che poche volte trattato. Mentre i tecnici si preoccupano sopratutto dei sistemi, dei procedimenti, e del rendimento dei colori sullo schermo, questo studio, in un campo più specificamente cinematografico, si occupa delle combinazioni e delle trasformazioni cromatiche in rapporto ad effetti di armonia e contrasto, di illuminazione ecc. Al colore, per ciò che riguarda la tecnica dei vari sistemi, « Bianco e Nero » dedicherà quanto prima un intero quaderno, a cura di Ernesto Cauda.

LA TEORIA

Se si tiene conto del fatto che i colori corrispondono alle seguenti lunghezze di onda (in misure unitarie Angström): viola puro 4.059, bleu 4.732, verde 5.271, giallo 5.808, arancione 5.972, rosso 7.000, si può, suddividendo lo spettro in 1.000 parti e riportando allo zero il rosso, ottenere in spazio occupato la ripartizione seguente: rosso puro 330, arancione 25, giallo 13, verde 87, bleu 74, viola puro 60 (misure riportate su di uno spettro normale). Gli altri colori occuperanno lo spazio che manca a completare le mille ripartizioni. Notiamo che qualche teorico indica il giallo-

lo puro a 5.900 unità A; notiamo ancora che praticamente, per semplicità si porta il giallo a 590.

Dal punto di vista della luminosità si ha che il viola possiede una luminosità di circa 13, il bleu 493, il verde circa 3.000, il giallo circa 7.500, il rosso circa 1.100, il rosso purissimo 493, il rosso cupo 80. Ecco ora, in unità A, qualche lunghezza d'onda dei colori in commercio: vermiglio 6.290, giallo cromo 5.820, bleu di prussia circa 4.900, oltremare naturale 4.735, artificiale 4.472.

Esaminando i colori dal punto di vista della luminosità, si può dedurne i valori dei contrasti che li separano. Questa questione dei contrasti è importante, dato che gli scarti di luminosità, così spesso tanto deboli da renderne difficile la registrazione, sono strettamente connessi coi procedimenti del colore. Questo fatto spiega perchè sia necessario misurare con la cellula fotoelettrica i limiti delle due luminosità delle quali si desidera una buona rappresentazione a colori.

In pittura gli artisti suddividono i colori in freddi e caldi. I primi vanno dal rosso al verde giallastro, i secondi da questo colore al violetto. È noto che i colori chiamati caldi contenuti nella luce bianca solare, sono molto più importanti che i freddi. Quanto alla percezione delle tinte, la discussione è estremamente complessa, dato che si sa, per esempio, che il fenomeno di opalescenza nella percezione del colore di un getto di fumo, che sembrava bleu su di un fondo scuro, lo rende bruno su di un fondo chiaro. Un bianco dipinto su fondo nero apparirà per la stessa ragione bianco bluastro, e questo tono bluastro scomparirà solo se lo strato del colore sarà sufficientemente spesso. Il giallo mescolato col nero non dà il giallo cupo, ma un verde olivastro, e molti altri colori si comportano allo stesso modo: mescolati col nero non danno un colore più denso, ma addirittura un'altra tinta. Se si ammette che la materia colorante è più o meno diffusa nella composizione di un determinato colore, si definisce a questo modo approssimativamente ciò che si deve intendere per densità. Se dunque artificialmente si condensano, in un corpo le materie coloranti, i colori stessi, che sembravano deboli, appariranno ravvivati. Questo fenomeno osservato dal Pettenkofer viene sfruttato per il restauro dei quadri. Fino a questo punto le nozioni da noi possedute sulla percezione dei colori, si limitano a considerare la materia colorante come un risuonatore, che entra in risonanza sotto l'azione d'una luce che abbia la stessa lunghezza d'onda. Di qui l'importanza fondamentale in fotografia e cinematografia, della composizione della luce che rischiara il soggetto. L'operatore ha in cinema come elementi su cui può influire soggettivamente, la composizione dei colori, la curva cromatica della emulsione che indica la sua sensibilità relativa a ciascuna regione dello spettro, ed infine gli scarti di luminosità del soggetto. A dire la verità, in pratica le cose non si presentano così semplici, poichè la sensitometria in condizioni di luce eterogenee è ancora mal definita e peggio praticata. Inoltre la misura degli intervalli di luminosità utili del soggetto è subordinata all'impiego della cellula fotoelettrica, o di fotometri per confronto. Ed ancora non si tiene conto della curva di sensibilità dell'occhio umano, che varia notevolmente da individuo a individuo. È comune dire per esempio che al tramonto la luce assume una tinta giallo arancione. Studi recenti, in particolare quelli eseguiti nei laboratori Kodak da Pitt e Selwyn, dimostrano che:

1) Il colore del soggetto varia pochissimo nelle differenti ore della giornata;

2) Fra i 25 ed i 10 minuti che precedono il calar del sole, l'opinione secondo cui la luce sarebbe più rossa è *falsa*: tutte le misurazioni hanno dimostrato che, al contrario, in tali condizioni aumentano invece d'intensità le colorazioni bleu.

Il sole irradia in realtà una luce rossa, ma d'intensità molto ridotta. Per la sensibilità dell'occhio normale ai diversi colori, si rinvia il lettore alle curve dette di Maxwell, il quale ha altresì determinato le curve dei daltonici che non hanno che

due massimi presso a poco eguali nel verde e nel bleu. Notiamo di passaggio che i colori detti fondamentali (Wünsch 1792, poi Young) bleu, verde, rosso, superano in intensità e saturazione gli altri colori: la misura delle curve caratteristiche delle sensazioni fondamentali del rosso, verde e bleu mostra che, per osservatori normali, le curve stesse variano leggermente.

L'esame del lavoro dei pittori indica che non bisogna credere che essi mescolino i colori senza regole ed affidandosi al caso. Per i verdi a base bleu, alcuni bleu sono, cambiando il tono di questo colore, completamente modificati. Notiamo di passaggio che le composizioni di luci colorate ottenute dai fisici, danno colori che non possono essere riprodotti impiegando materie coloranti pigmentarie. Si parla spesso dei colori complementari. Ricordiamo brevemente che ciò vuol dire che essi si completano per formare il bianco. Così sono complementari il rosso ed il verde bluastro, il giallo verdastro ed il bleu violaceo, l'arancione ed il bleu, l'oltremare ed il giallo. È importante per il cineasta sapere come i colori variano in rapporto alla diversa qualità della luce rischiarante il soggetto.

Una luce *rossa* che rischiari:

Il giallo cromo dà l'arancione; il verde dà giallo e arancione; il verde bluastro dà sensibilmente il bianco; il bleu di prussia e l'oltremare dà il porpora o il violetto; il porpora dà il rosso porpora; il nero dà il rosso cupo.

Una luce *verde* che rischiari:

Il vermiglio dà il giallo; il giallo cromo dà il verde giallastro; il verde dà il verde brillante; il bleu di prussia dà il verde-bleu; il violetto dà il bleu-violetto; il porpora dà il grigio verdastro o rossastro; il nero dà il verde cupo.

Una luce *gialla* che rischiari:

Il vermiglio dà il rosso arancione; il giallo cromo dà il giallo brillante; il verde dà il verde-giallo brillante; il bleu di prussia dà il verde brillante; l'oltremare dà quasi il bianco; il porpora dà l'arancione; il nero dà il giallo cupo.

Una luce *bleu* che rischiari:

Il vermiglio dà il rosso porpora; il giallo cromo dà il grigio verdastro; il verde dà il bleu-verde; il bleu di prussia dà il bleu; l'oltremare dà il bleu; il porpora dà il violetto-porpora; il nero dà l'azzurro cupo.

Di qui la necessità di ricercare sorgenti luminose che diano per quanto è possibile una luce simile a quella naturale (ricerche sui carboni, le lampade ad incandescenza, le lampade a vapori di mercurio).

Alla definizione di contrasto già citata, bisogna aggiungere che si può modificare considerevolmente un colore cambiando il tono o la qualità di quello che gli sta a confronto. Così un quadrato rosso su fondo verde apparirà più brillante e più intenso che lo stesso quadrato posto su fondo rosso di altra tonalità. Osservando con fissità un quadrato verde su fondo grigio e sottraendo bruscamente alla vista questo quadrato, si constata che la superficie che esso occupava appare per qualche istante rosa. A questo modo si percepisce dunque il colore complementare del verde ossia la « immagine negativa » di questo. Se il quadrato verde è posto su di un fondo giallo, l'immagine negativa ottenuta sottraendo bruscamente il colore mentre si continua a fissare il fondo apparirà arancione; su di un fondo bleu, la stessa immagine sarà violetta. Queste impressioni sono dovute a fenomeni di stanchezza retinica, e costituiscono esempi di contrasto « successivo ».

Quando le superfici colorate sono poste l'una accanto all'altra, tale contrasto successivo assume grande importanza, e provoca modificazioni nell'apparenza dei colori. Una figura grigia posta su di un fondo verde sembrerà rossastra (complemento del fondo). Perchè un nero posto su di un fondo di una certa intensità appaia nero, bisogna che esso sia mescolato con una tinta appropriata a quella del fondo, inoltre il fondo stesso deve coprire una superficie molto più grande dell'altra, poichè due tinte stese su due superfici di eguali dimensioni risultano reciprocamente alterate. Immaginiamo alcune coppie di colori stesi su superfici della stessa

grandezza, ed accoppiate, ed esaminiamo le variazioni che si producono.

Il giallo diviene giallo-arancione.
Il bleu ed il giallo divengono più brillanti; così l'oltremare.
Il bleu diviene più verdastro.
Il violetto aumenta le tonalità porpora.
Il giallo diviene più giallo-arancione.
Il verde diviene più verde bluastro.
L'arancione diviene più rosso-arancione.
Il verde diviene più verde bluastro.
Il rosso diviene più rosso-arancione.
Il bleu diviene più verdastro.
Il rosso tende al porpora.
Il giallo diviene più verdastro.

Si dimostra praticamente che l'effetto del contrasto può esaltare certi colori, o deprimerli. In altre parole quando si aumenta la saturazione apparente d'un colore lo si esalta; lo si deprime quando questa saturazione diminuisce. Quando un soggetto si compone di dominanti a tinte fredde e bluastre, qualche tocco di colore caldo conferisce al soggetto stesso una vivacità straordinaria. La ripartizione delle tinte raggruppate in superfici eguali dà più spesso risultati pessimi. Questi semplici preliminari sulle sensazioni determinate dai colori meriterebbero una più larga esemplificazione ed un ulteriore sviluppo, poichè la loro applicazione nella pratica è importantissima.

Oggi, in alcuni processi commerciali, queste nozioni elementari trovano già applicazione. Ovviamente è necessario conoscere lo scarto di luminosità registrabile dal processo, e ciò che si intende per luminosità estreme utili. Immaginiamo il caso di alcuni personaggi in costume Luigi XVI posti davanti ad un fondo costituito da muri e da verde situato ad una cinquantina di metri dagli attori; illuminazione leggermente in controluce. Se desideriamo un rendimento perfetto dello sfondo allo stesso modo che degli abiti e dei visi rischiarati, sarà necessario sacrificare i grandi contrasti e le luci intense, più di quanto non lo si farebbe adoperando le emulsioni pancromatiche del bianco e nero. Dovremo dunque o rinunciare alla ricerca di un rendimento esatto delle grandi luci e delle grandi ombre nel fondo, o meglio accontentarci di misurare le luminosità intermedie dei vestiti e dei secondi piani. Nel caso di un primo piano rischiarato in parte con luce frontale, in parte controluce, dovremo conoscere le luminosità diverse delle due parti del viso, e del vestito. Alcuni sistemi hanno possibilità di registrare scarti debolissimi, e numerosi teorici li considerano come da rifiutare. Noi non siamo completamente di questo parere, poichè da una parte come abbiamo visto, non si dà sempre nella pratica di dover ricercare nei soggetti grandi scarti di luminosità, e dall'altra i colori estremi dello spettro sono, in quasi tutti i sistemi, resi molto approssimativamente.

LA PRATICA

Per ciò che riguarda i sistemi addittivi e sottrattivi, la loro differenza è alla base: la composizione di luci colorate è essenzialmente un processo di addizione, mentre mescolando materie coloranti, si ottiene l'effetto che risulta dall'assorbimento delle materie mescolate (si ha quindi in questo caso un processo di sottrazione).

Colori:

a) Rosso e verde
b) Giallo e bleu
c) Giallo e porpora
d) Giallo e verde-bleu
e) Viola-porpora e verde
f) Giallo e rosso

Componendo le luci si ottiene:

a 1) Arancione
b 1) Bianco roseo
c 1) Arancione chiaro
d 1) Bianco giallastro
e 1) Violetto pallido
f 1) Giallo leggermente arancione

Mescolando i colori si ottiene:

a 2) Verde cupo
b 2) Verde oliva
c 2) Bruno cupo
d 2) Verde-giallo
e 2) Nero
f 2) Dal rosso-arancione cupo al rosso

Se si cerca di ottenere coi due procedimenti uno stesso risultato, si arriva ad ottenerlo solo a patto di mescolare i colori in proporzioni diverse. Per esempio:

Sulla tavolozza:

a 1) 50 di bleu di prussia
b 1) 50 di violetto
c 1) 50 di carminio
d 1) 50 di verde

corrispondono circa:

Per rotazione su disco:

a 2) 49 di bleu di prussia
b 2) 47 di violetto e
4 di nero
c 2) 50 di carminio
d 2) 24 di verde e
26 di nero

Tra le combinazioni più usate in pittura si trovano:

La combinazione ternaria: vermiglio, verde, bleu-violetto, usata prevalentemente dalle scuole italiane. Verde e bleu-violetto andrebbero classificati fra i colori freddi, ma in tale epoca per verde si intendeva un verde-oliva, il che vuol significare che la combinazione vermiglio, giallo verdastro e bleu-violetto, è identica. La combinazione del carminio, giallo e verde era assai impiegata nel medio evo, e si può criticare questa combinazione in quanto i suoi effetti di contrasto erano piuttosto deboli. Quantunque l'impiego del giallo-arancione, del viola e del verde bluastro rispetti l'effetto del contrasto, esso è assai poco apprezzato dai fisici, perchè contiene due colori freddi.

Si possono adottare altre combinazioni come:

Rosso puro, giallo e bleu.
Rosso-porpora, giallo e bleu chiaro.
Arancione, verde e violetto.
Arancione, verde, violetto, porpora, ecc.

La maggior parte dei pittori si adoperano in modo da avere nelle loro combinazioni costantemente due colori caldi, e rispettando l'effetto di contrasto. Quest'ultima condizione limita molto il numero di tutte le possibili combinazioni ternarie, mentre, in queste stesse combinazioni, non è da raccomandare la vicinanza di colori come l'arancione ed il carminio, il verde ed il bleu chiaro. Quando si debbano impiegare combinazioni sfavorevoli, si potrà attenuarne l'effetto adoperando un colore più cupo dell'altro oppure stendendo il secondo su di una superficie più piccola che il primo. Non basta che una combinazione sia fisicamente buona, per ottenere un effetto gradevole: altre condizioni regolano la sensazione artistica dal punto di vista della composizione dei colori. Ricordiamo, tra gli altri difetti, la troppo grande differenza di intensità dei colori, l'impiego abusato di certi gialli, e sovratutto del verde. A questo proposito, la fotografia del verde in cinema richiede una cura speciale, e la rappresentazione fedele dei piani vicini e lontani deve risultare sempre gradevole. Quanto alle combinazioni dette « bicrome » (a due colori) la maggior parte di esse danno pessimi risultati, così il verde-erba e il rosa si compongono in modo disastroso. Il giallo e il viola danno invece risultati meno cattivi. Da tutto ciò che è stato detto si può dedurre che i pittori non cercano di rendere i colori così come il loro occhio li vede, salvo il caso che la combinazione da essi adottata vi si avvicini cromaticamente. Essi preferiscono impiegare i colori della o delle loro combinazioni preferite, tenendo conto del colore della luce che rischiara il soggetto.

Il cineasta si trova come l'apprendista pittore in presenza della necessità di rendere i colori della natura più intensi di quanto non lo siano nella realtà. Il pittore con lo studio può rimediare a questo inconveniente, il cineasta, più sfortunato, è vincolato alle possibilità di un sistema più o meno selettivo, — in genere selettivissimo, poichè egli deve, con lo stesso materiale, aver la possibilità di rendere correttamente un contrasto vivo come le tinte sfumate di un paesaggio — il che l'obbliga ad uno studio accuratissimo del soggetto, prima di ogni ripresa.

(Trad. RENATO MAY)

VOLTI DELLA REALTA'

Se la realtà delle cose, dico anche quella esteriore e formale, non avesse che un volto, un solo aspetto e quasi una sola superficie, saremmo forse disposti ad ammettere che la cinematografia non è un'arte. Per dare un po' di soddisfazione a quanti, ancora oggi, asseriscono non essere arte quella che « riproduce fotograficamente la realtà ».

Ma i fatti ci smentirebbero. Le cose, gli esseri umani stessi, tutto il panorama della vita, varia di aspetto ad ogni attimo, si dissolve continuamente e si ricrea con nuova fisionomia. La strada in cui passate ogni giorno, sol che la guardiate d'improvviso tutta, e non quella parte che sempre ne vedete lungo il cammino affrettato, è nuova per voi come una strada mai percorsa. Un paesaggio che al mattino vi era sembrato incolore ed informe, alle prime ombre della sera o nella calda luce pomeridiana vi interessa per un suo carattere nuovo di cui solo ora vi accorgete. Un volto, anche un volto mille volte scrutato, per un inatteso giuoco di luci o per uno scorcio improvviso, vi appare d'un tratto come ignoto.

Piccole e banali esperienze di tutti i giorni: che servono, tuttavia, a comprendere la cinematografia più di un trattato di estetica. Se la si concepisse come la pura e semplice riproduzione per mezzo della macchina da presa di una serie di elementi reali qualsiasi, della fotografia in movimento, non occorrerebbero discussioni a negarle valore d'arte. Ma nulla è così lontano da essa come questa sua apparenza esteriore e superficialissima; laddove la cinematografia si avvicina maggiormente appare il suo carattere di ricreazione, di trasfigurazione della realtà.

Ogni soggetto, ogni essere umano, ogni aspetto della vita, può essere riguardato da infiniti punti di vista differenti, in infinite condizioni di illuminazione, di movimento, di prospettiva, diverse fra loro: a ognuna di queste corrisponde un diverso volto dell'oggetto o dell'essere animato, un aspetto nuovo e spesso inatteso.

Ma questo aspetto non è sempre e soltanto visivo. È anche interiore: è anche rivelativo. Quel tanto di realtà trascendente che è rinchiuso in ogni elemento, l'anima di una persona, per intenderci, o il valore significativo di un oggetto, non appare sempre in eguale misura in tutte le condizioni prospettiche o illuminative della persona o dell'oggetto stesso. Un particolare momento fra tutti questi è il momento significativo, è il momento nel quale tutto il valore interiore si manifesta anche in forma visiva e si esprime interamente.

La scelta di questo momento non dipende da una ricerca esteriore, da un « girare attorno » all'elemento: la serie dei punti di vista e delle condizioni è praticamente infinita e non basterebbe tutta la vita di un uomo a ricercare gli aspetti della più elementare forma plastica, un cubo o un tronco di cono. La scelta di questo momento ha un carattere intuitivo e dipende dalla maggiore o minore capacità del documentarista a scoprire e cogliere il valore visivo significativo. È artista, in cinematografia, per limitarci alla cinematografia, chi sa intuire il meraviglioso mondo delle significazioni celate dietro la forma.

Ogni realtà ha un suo significato, una rivelazione da dire, una parola da trasmettere agli uomini capaci di comprenderla. Le apparenze, anche le più esteriori e superficiali delle cose, non sono casuali o arbitrarie, ma hanno una loro profonda ragione, una radice essenziale nella realtà interiore che le cose stesse giustifica ed esalta. Il documentarista ne intuisce la presenza ed il significato e opera la trasfigurazione del significato stesso in una forma visiva e concreta che lo renda comprensibile anche a coloro che non lo scorgerebbero.

Nel documentario, come in ogni arte, interviene, dunque, un valore strettamente soggettivo, un valore interpretativo della realtà, quindi un valore artistico: la scelta del punto di vista che assume funzione e carattere di atto creativo.

Ma prima ancora che questa, un'altra scelta era intervenuta che basterebbe da sola a negare il carattere fotografico della cinematografia: la scelta del materiale.

Quando Barbaro ha realizzato *Cantieri dell'Adriatico,* quando Elter ha realizzato *Miniere di Cogne,* quando Matarazzo ha realizzato *Littoria,* nessuno dei tre ha pensato neppure lontanamente a riprendere tutti i cantieri o tutte le miniere o tutta la estensione di Littoria.

Matarazzo ha visto Littoria come una « costruzione », Elter ha veduto le miniere di Cogne come un contrasto di interni ristretti ed esterni vastissimi, Barbaro ha sentito i cantieri dell'Adriatico come un « conglomerato umano tutto teso allo stesso lavoro ». Di fronte a queste concezioni, come è evidente, la realtà in sè non esisteva più. Nella serie dei valori da documentare al posto della espressione « miniere » o della espressione « Littoria », e di quella « cantieri », espressioni artisticamente indeterminate e puramente concettuali, si erano inserite le forme che tali espressioni avevano assunto nella intuizione dei documentaristi.

Degli infiniti elementi che costituiscono i tre ambienti che abbiamo citato fino ad ora, degli infiniti elementi che costituiscono l'ambiente di *Il ventre della città,* documentario di Luciani, pochissimi sono stati ripresi: ma da quei pochi sorge e si manifesta in piena espressione quella che era la sensazione particolare del regista, quella che era la sua visione soggettiva dell'ambiente stesso.

Il documentario dimostra che la cinematografia non è una riproduzione fotografica. Proprio il documentario, nel quale non esiste una azione comandata in vista di un determinato effetto artistico, non esiste una messa in scena suggerita da particolari « intenzioni », ma solo la realtà agisce, nella sua forma più semplice e normale. Il documentario, fatto di cose concrete e solide, che non consentono dispersioni ma costringono a guardare le cose e gli uomini a fronte a fronte, obbligano ad una disciplina interiore e ad un equilibrio esteriore da cui le qualità del creatore cinematografico possono risultare effettivamente, spoglie da ogni lenocinio formale e tutte incise in profondità.

Sul finire del secolo scorso si accedeva al regno dell'arte per le vie dell'elzeviro: il volumetto di « bozzetti » o la raccoltina di liriche valevano da passaporto al giovane. Oggi la quotidiana ripresa di contatto con la realtà come fattore e materia d'arte, ha fatto sì che si acceda a quel tale regno tenendo a mano un documentario. Segniamo all'attivo della cinematografia il progresso enorme che si è compiuto.

JACOPO COMIN

Sezioni cinematografiche dei Guf

LITTORIALI DEL CINEMA DELL'ANNO XVI.

La partecipazione ai Littoriali del cinema è stata quest'anno di gran lunga più forte degli scorsi anni, con 58 film presentati ai 3 concorsi e 5 in categoria a parte; complessivamente quindi 62 pellicole di produzione Cineguf.

Le Commissioni hanno stabilito le seguenti classifiche:

CONCORSO PER UN FILM A SOGGETTO

1° *Il buon seme* dei fascisti universitari Pio Squitieri e Vittorio Gallo del Guf di Napoli;

2° e 3° non attribuiti;

4° *Cocci di Bambole* del fascista universitario Giuseppe Mercanti del Guf di Palermo;

5° *Un povero diavolo* del fascista universitario Antonio Covi del Guf di Padova;

6° *È arrivato quel signore* dei fascisti universitari Bruno Ventura e Janni Giuseppe del Guf di Milano;

7° *Il giglio* del fascista universitario Gianluigi Dorigo del Guf di Venezia.

CONCORSO PER UN FILM DOCUMENTARIO

1° *Goliardi nelle Dolomiti* del fascista universitario Candri del Guf di Palermo;

2° *Il popolo ha scritto sui muri* del fascista universitario Fernando Cerchio del Guf di Torino;

3° *Villa d'Este* del fascista universitario Nebiolo del Guf di Asti;

4° *Piana dei Greci* del fascista universitario Franchina del Guf di Palermo;

5° *Primavera* del fascista universitario Emmer del Guf di Milano;

6° *Caccia nell'Estuario* del fascista universitario Tessaro del Guf di Padova;

7° *Come dipinge la natura* del fascista universitario Moneta del Guf di Milano;

8° *Hitler a Firenze* del fascista universitario Kraus del Guf di Firenze;

9° *Tevere* del fascista universitario Zimmerwald del Guf di Roma;

10° *Pesca coi bragozzi chioggiotti* del fascista universitario Anzoletti del Guf di Venezia.

CONCORSO PER UN FILM SCIENTIFICO

1° *La vita nella scogliera sommersa* del fascista universitario Fasanotti del Guf di Napoli;

2° *Cranio Saccopastore* dei fascisti universitari Cufeddu Eugenio e Mieli Giuseppe del Guf di Roma;

3° *Autarchia e piscicoltura* del fascista universitario Moneta del Guf di Milano;

4° *Appendicectomia* del fascista universitario Piacentini Luigi del Guf di Ferrara;

5° *Sacroileite* del fascista universitario Gianluigi Dorigo del Guf di Venezia;

6° *Resezione del bacinetto renale e del polo inferiore del rene* del fascista universitario Sebastiani Mario del Guf di Siena;

7° *L'iniezione di Cardiazol nella moderna terapia della schizofrenia* del fascista universitario Muner Ignazio del Guf di Venezia;

8° *Patologia dell'infiammazione* del fascista universitario Alzona Mario del Guf di Torino;

9° *Esperimenti su topi con il virus dell'influenza* del fascista universitario Alzona Mario del Guf di Torino.

CLASSIFICA DEI FILM PRESENTATI FUORI CONCORSO

1° *Controvento* del Guf di Udine;
2° *Scienza e maternità* del Guf di Treviso;
3° *Giorno di Fiera* del Guf di Perugia.

L'elenco completo dei film presentati ai Littoriali del cinema è il seguente:

FILM A SOGGETTO

È arrivato quel signore (sonoro) Guf Milano - fascisti universitari Bruno Ventura e Giuseppe Janni;

Il buon seme (sonorizzato) Guf Napoli - fascista universitario Pio Squitieri;

Un povero diavolo (muto) Guf Padova - fascista universitario Antonio Covi;

Cocci di bambole (sonorizzato) Guf Palermo - fascista universitario Giuseppe Mercanti;

Quinto piano (muto) Guf Pisa - fascista universitario Giuseppe Nasini;

La laude della vigilia (sonorizzato) Guf Roma - fascista universitario Mario Faeta;

Il giglio (sonorizzato) Guf Venezia - fascista universitario Gianluigi Dorigo.

FILM DOCUMENTARI

Alpi, scuola di ardimento e di italianità (muto) Guf Alessandria;

Tre turiste in gamba (muto) Guf Bari - fascista universitario Giuseppe Lopez;

Romagna (muto) Guf Bologna - fascista universitario Mario Barettoni;

Goliardi nelle Dolomiti (muto) Guf Bolzano - fascista unives. Giuseppe Sandri;

Ortisei (muto) Guf Bolzano - fascista universitario Giuseppe Sandri;

Campionati Nazionali GG. FF. (muto) Guf Firenze - fascista universitario Alessandro Kraus;

Villa d'Este - Guf Asti;

Hitler a Firenze (sonoro) Guf Firenze - fascista universitario Alessandro Kraus;

La visita del Duce a Genova (muto) Guf Genova - fascista universitario Pietro Portalupi;

Come dipinge la natura (muto) Guf Milano - fascista universitario Pino Moneta;

Primavera (muto) Guf Milano - fascista universitario Luciano Emmer;

S. M. il Re Imperatore inaugura la Mostra della Vittoria (muto) Guf Padova - fascista universitario Fernando De Marzi;

Caccia nell'Estuario (muto) Guf Padova - fascista universitario Giovanni Tessaro;

Piana dei Greci (sonorizzato) Guf Palermo - fascista universitario Basilio Franchino;

Giovani fascisti al campo (muto) Guf Perugia - fascista universitario Dante Filippucci;

Il gioco del ponte (muto) Guf Pisa - fascista universitario Paolo Angeli;

Sognando in mezzo al mare (muto) Guf Littoria - fascista universitario Brando Savelli;

Esseri Viventi (muto) Guf Littoria - fascista universitario Gino Millozza;

Primavera classica (muto) Guf Salerno - fascista universitario Mario Daidone;

Il popolo ha scritto sui muri (muto) Guf Torino - fascista universitario Fernando Cerchio;

Treviso nel ventennale della vittoria (muto) Guf Treviso - fascista universitario Gino Faldini;

Il saggio ginnico militare della G. I. L. (muto) Guf Treviso - fascista universitario Antonio Nino Zorzi;

Lavori sulla Ostiglia Treviso (muto) Guf Treviso - fascista universitario Aldo Nascinben;

Ville del Brenta (sonorizzato) Guf Venezia - fascisti universitari Alfonso Comaschi e Paolo Allegri;

Pesca coi bragozzi chioggiotti (sonorizzato) Guf Venezia - fascista universitario Armando Boscolo Anzoletti;

Trofeo Pallavicini - Guf di Bergamo;

Il Tevere - Guf di Roma;

Volo a vela - Guf di Varese.

FILM SCIENTIFICI

Appendicectomia (sonoro) Guf Ferrara - fascista universitario Luigi Piacentini;

Autarchia e piscicultura (muto) Guf Milano - fascista universitario Pino Moneta;

La vita nella scogliera sommersa - Simbiosi e sistemi di protezione di decapodi (sonorizzato) Guf Napoli fascista universitario Armando Fasanotti;

Zucchero (muto) Guf Padova - fascista universitario Francesco Flores d'Arcais;

Splenectomia a sinistra secondo Pende (muto) Guf Padova - fascista universitario Giorgio Pomerri;

Cranio Saccopastore (muto) Guf Roma - fascisti universitari Eugenio Cufeddu e Giuseppe Mieli;

La resezione del bacinetto renale e del polo inferiore del rene (muto) Guf Roma - fascista universitario Mario Sebastiani;

Esperimenti sui topi con il virus dell'influenza (muto) Guf Torino - fascista universitario Mario Alzona;

Patologia dell'infiammazione (muto) Guf Torino - fascista universitario Mario Alzona;

Sylos granario dei magazzini generali di Trieste (muto) Guf Trieste - fascista universitario Riccardo Schumann;

Blefaroplastica (muto) Guf Udine - fascista universitario M. Sanvilli;

Visioni d'ospedale (muto) Guf Venezia - fascista universitario C. Giorgi;

L'iniezione di Cardiazol nella moderna terapia della schizofrenia (muto) Guf Venezia - fascista universitario Ignazio Muner;

Sacroileite (muto) Guf Venezia - fascista universitario R. Marzola;

Attività di un cuore eptomico - Guf Roma - fascista universitario Cammarella.

Sono stati presentati fuori concorso i film: *Giorno di Fiera* del Guf di Perugia, *Contro vento* del Guf di Udine, *Scienza e Maternità* del Guf di Treviso, *Balilla pescatori* del Guf di Venezia, *Il raid Pavia-Venezia* del Guf di Venezia.

* * *

Coloro che hanno avuto agio di assistere ai Littoriali del cinema svoltosi recentemente a Venezia, hanno rilevato con soddisfazione il notevole sviluppo qualitativo e quantitativo di questa attività dei Guf. Intendiamo qui fare alcune critiche ed aprire la discussione tra le Sezioni cinematografiche dei Guf con intenzioni essenzialmente costruttive: contribuire cioè alla eliminazione graduale di quei difetti che potessero ancora sussistere in questa produzione.

Incominciamo ad esaminare gli argomenti che ciascun Cineguf ha scelto per partecipare a queste gare, e precisamente dal concorso per il film scientifico. Rileviamo subito che dal punto di vista rigorosamente scientifico i soggetti che si può affermare rispondano più alle intenzioni che si prefigge tale concorso sono stati pochi e precisamente: *Cranio Saccopastore* del Guf di Roma; *Sacroileite* del Guf di Venezia e, — se lo si potesse chiamare un film — il pezzo di pellicola presentata dal Guf di Roma *Attività di un cuore umano eptomico*. Questo diciamo perchè tali pellicole possono dare un proprio contributo al campo scientifico cui sono rivolte. Secondo il nostro punto di vista infatti la ripresa documentaria di una normale operazione di appendicite o di altro, che non si distacchi in nulla dalle consuete operazioni che si vogliono illustrare, ma riprendono quanto è giornalmente effettuato secondo la tecnica normale in centinaia di cliniche ed ospedali, non ha valore dal punto di vista scientifico. Ciò che si dice per le operazioni chirurgiche lo si può ripetere per gli esperimenti di laboratorio di carattere generale, e per ogni altro argomento.

Naturalmente anche il film scientifico deve essere curato nella presentazione sia dal punto di vista fotografico che estetico, avendo anche questo la sua importanza. Il film del Guf di Napoli, per esempio, proclamato Littore di questa categoria ai recenti Littoriali, più che rigorosamente scientifico lo si poteva definire di volgarizzazione scientifica, ma bisogna riconoscere che era realizzato, sotto tutti gli aspetti, molto bene. Di grande attualità *Cranio Saccopastore* che avrebbe potuto aspirare seriamente al primo posto se curato maggiormente in alcuni particolari. Parimenti interessante, come argomento scelto, *Sacroileite* ma

enormemente danneggiato dalla pessima fotografia. Ci auguriamo una maggiore accuratezza nella selezione degli argomenti da trattare per questo tipo di produzione, enormemente interessante per i Cineguf. Diciamo in proposito che sarebbe opportuno che le indagini scientifiche a mezzo dell'obbiettivo fossero maggiormente estese ad altri settori come la fisica, la chimica e tutti i settori ove una possibilità di efficace contributo con tale moderno sistema di documentazione fosse avvertibile; segnaliamo la convenienza di avvalersi maggiormente per queste pellicole, del cartone animato e del colore.

Per quanto riguarda la categoria documentaria notiamo che parecchi spunti sono stati particolarmente felici; nessuno ha pensato però a realizzare un documentario con una leggera trama — che la Direzione Generale per il Turismo ha particolarmente e ripetutamente segnalato all'attenzione dei Cineguf, mettendo in evidenza che avrebbe acquistato quelli bene riusciti.

E veniamo ora al soggetto: Il Cineguf di Napoli ha vinto, e con grande distacco, per la quarta volta il titolo di Littore di questo concorso dimostrando la propria maturità sotto tutti gli aspetti: dalla scelta del soggetto, allo svolgimento e regìa dello stesso, alla parte fotografica, al montaggio, alla presentazione. Non è a dire che in questo film non si possano riscontrare dei difetti ma è anche da riconoscere che in esso sono eliminate nella maggior parte le deficienze che si riscontrano nella produzione dei cineamatori.

Il Guf di Napoli non ha voluto strafare; ha scelto per i film di produzione da inviare ai Littoriali (soggetto e scientifico) due argomenti semplici, senza pretendere di produrli in edizione sonora e si è messo al lavoro con tenacia ed accuratezza. La materia prima l'ha saputa trovare sul luogo, con l'acquario di Napoli e col riformatorio. Il resto l'hanno fatto l'intelligenza e la tecnica.

Abbiamo detto poc'anzi dei difetti comuni alla produzione dei cineamatori: essi si debbono innanzitutto riscontrare nella lentezza del ritmo data dal compiacimento con cui il regista ritorna su determinate inquadrature che egli ritiene bene riuscite o sulla lentezza con la quale svolge una determinata idea. Incoraggiamo quindi a tagliare senza pietà in sede di montaggio, per dare al film quel ritmo snello e vivace che è necessario.

Raccomandiamo parimenti una maggiore originalità nelle trovate; e, quando queste vi siano, di non sciuparle con continui ritorni petulanti che finiscono con lo sciuparle.

Non riteniamo — pel momento — incoraggiare la produzione di film sonori. A meno che un Cineguf non sia in condizione di poter attrezzare un proprio reparto sperimentale per lo studio e le ricerche in tale settore e giungere a risultati raccomandabili.

E concludiamo richiamando coloro che non erano ancora convinti — che riteniamo siano ormai ben pochi — sull'opportunità della disposizione data dal Vicesegretario dei Guf, per ridurre a 30 minuti la durata massima delle pellicole. Un'altra disposizione che risulterà particolarmente efficace, nell'interesse comune e della futura produzione è quella di ottenere, volta per volta, l'autorizzazione alla realizzazione di pellicole dei Cineguf.

LUIGI FREDDI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI - *Vice Direttore responsabile*

« Laboremus » - Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74-633